Schillers Theorie des Tragischen

bis zum Jahre 1784.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät

der

Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Adam Kuckhoff

aus **Aachen** (Rheinprovinz).

Halle (Saale).
Buchdruckerei Hohmann
1912.

Referent: Prof. Dr. Menzer.

Meinen Eltern

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit schließt mit dem Jahre 1784 ab. Maßgebend für diese Begrenzung war die Einheit der Schillerschen Theorie innerhalb der Zeit, die von seinen Anfängen bis zu dem Aufsatz: „die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet", im Drama bis zu „Kabale und Liebe" reicht. — Wenn auch in manchem Punkt eine Entwicklung zu konstatieren ist; eine Ansicht gibt doch der Periode das Signum: die Anschauung der Kunst als eines Zwecks für anderes. Schiller steht dabei in abhängigem Verhältnis zu Meinungen seiner Zeit, ohne doch — ebenso wie in seiner allgemeinen Philosophie — ein ganz unselbständiger Epigone zu sein: die künstlerische Persönlichkeit bewahrt ihn davor. — Gleichzeitig aber zeigt sich in seiner dramatischen Produktion der Ausdruck eines Erlebnisses, das im graden Gegensatz zur Theorie steht, ohne in dieselbe einzudringen. — Erst die Zeit des Don Carlos leitet zu einer Versöhnung beider Gebiete über, die dann durch ein tieferes Verhältnis zur Geschichte einerseits, durch das Studium Kants andererseits, in Schillers reifen Tagen erreicht wurde.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544702_0043

Einleitung.

Der junge Schiller im philosophischen Zusammenhang seiner Zeit.

Wer es unternimmt, eine Darstellung dessen zu geben, was man im allgemeinen als Schillers Aesthetik bezeichnet, der wird es nicht vermeiden können, deutlich hinzuweisen auf die einzelnen Linien, die den Dichter mit dem philosophischen Führer seiner reifen Zeit verbinden. Wie vielfach Schiller auch von Kant abgewichen ist, so innig bleibt doch immer die Beziehung, daß jede Vergleichung hier von Wert sein muß. Ganz anders liegen die Verhältnisse in Schillers erster Jugend; kein fester Lehrer lenkt ihn da zu wenn auch nur umrißnem Ziele. Hierher und dorther dringt es auf ihn ein, und er nimmt mit offnem Herzen, nimmt alles, was dieses Herz weit und groß machen kann. Und nicht nur dieses: das Studium in der Karlsschule nötigte ihn, sich mit den verschiedensten Materien zu beschäftigen, medizinischen Fragen von der Einwirkung des Seelischen auf das Körperliche, philosophisch gewendet, Theorien der Empfindungen, Vorstellungen und was sonst noch die Zeit beschäftigte. Dies alles gibt ein buntscheckiges Bild, in dem die einzelnen Züge zu unterscheiden, mitunter recht schwierig wird. Aber es dürfte sich auch hier kaum lohnen, die Herkunft der Schillerschen Gedanken bis in ihre Einzelheiten zu verfolgen. Wesentlich für den Dichter und Menschen in dieser

Zeit ist die philosophische Grundstimmung. Sie gebiert den Lyriker Schiller, sie auch steht in naher Verbindung mit seiner tragischen Theorie.

Betrachten wir von diesem Gesichtspunkt aus die Aeußerungen, die uns aus jenen ersten Jahren vorliegen, so klärt sich das Bild überraschend. Drei Begriffe gehen hervor: Vollkommenheit, Glückseligkeit, Liebe. Und treten wir noch etwas weiter zurück, dann scheint uns schließlich nur noch eine Farbe herrschend zu bleiben. Es ist die Liebe. Liebe zum Weib, Liebe zum Freund, aber dann auch Liebe zur Menschheit, zur Natur, zum Universum. Welten kreisen und die Liebe bewegt sie. Woher dieses wesentliche Moment der Schillerschen Jugendphilosophie stammt, und welche Modifikationen es auf dem Wege zu ihm erlitt, das soll zunächst in Kürze dargestellt werden.

Unser erster Blick richtet sich nach dem großen deutschen Denker, dessen Schatten noch damals weit über die Lande fiel. Aber Leibnizens Begriff der Liebe ist im Kern nicht der Schillers, wenn auch seine Formulierung, wie später gezeigt werden wird, stark auf ihn abgefärbt hat: nicht ein auf rationalem Umweg Erfaßtes, sondern ursprünglich, gefühlsmäßig ist diese Liebe; nicht System, sondern Persönlichkeitsausdruck.

Shaftesburys Enthusiasmus ist eher künstlerisch gestaltet, als wissenschaftlich abgeleitet. In diesem Manne lebt eine innerliche Dankbarkeit, wie wir sie oft bei großen Künstlern finden. Sie möchten die Gabe des tiefen Genießens vergelten können, sie verschwenden nach außen. — Kein süßerer Genuß für Shaftesbury als die Freundschaft: Könnte das Leben zu einer beständigen Freundschaft erhoben werden, so wäre es ein ewiges Glück. Bin ich aber Freund, so liebe ich die Menschheit, die mir den Freund schenkte. Ihr muß ich dankbar sein und wieder aus dieser Dankbarkeit fließt beseligendster Genuß. Denn „nie wird Liebe erwiesen oder Dankbarkeit oder Güte ohne wachsende Wonne, welche die Liebe zu diesem schönen Tun in dem Vollbringer der Tat

mehrte".[1] Aber auch die Menschheit steht wieder in einem höheren Lebenszusammenhange; der Baum lebt, es lebt der Wald, der ihn in sich begreift, es leben die Quellen und Bäche, es lebt das Universum.[2] So wird die Liebe an den Himmel geknüpft, das Universum ist ihr Reich. — Diese Anschauung hat ihren Rechtsanspruch schon im Gefühl. Aber wir können noch tiefer in ihre Gründe sehen. Zu dem Prinzip der Liebe tritt das Prinzip der Schönheit, aus dem es eigentlich entsprang. Schönheit aber ist Harmonie. Genossen wir sie zuerst beim Einzelnen an der schönen Gestalt, dann aber an dem, „welches allem erst Glanz und wahre Liebenswürdigkeit verleiht", dem Kern des Lebens, dem Geist[3], so suchen wir dieselbe Ordnung in dem näheren Zusammenhang, dem er angehört, die Harmonie der Einzelgeister erschließt sich unserer liebevollen Aufmerksamkeit. Gesellschaft und weiter die Menschheit mit allem ihrem Herrlichen werden Gegenstand der Bewunderung. Und wieder empor zum Universum: „Getreu ihrer Abstammung und höheren Heimat sucht die Seele gerade hier Ordnung und Vollkommenheit, denn sie wünscht das Beste und hofft mit Zuversicht überall einen gerechten und weisen Lenker zu finden".[4] — So gelangt Shaftesbury zu einem das All umfangenden Reich des lebendigen Geistes, das sich in der Natur offenbart und der eigentliche Quell der Schönheit ist — „denn alles, was leer an Geist ist, ist Leere und Finsternis für des Geistes Auge".[5] Schönheit der Geister, Schönheit der Welt: so verschlingt sich Schön und Gut zu Einem: Harmonie. — Aber das Uebel? Shaftesbury wird von seiner so gewonnenen Höhe aus die Antwort nicht mehr schwierig: Führt uns nicht das lebendige Anschauen so vieler Harmonie notwendig auf den Gedanken, daß auch das Uebel sich im Ganzen auflöst? „Lust und Schmerz, Schönheit und Häßlichkeit schienen mir überall so in einander verwoben, und eins ins andere gerechnet, ergäbe sich meiner Meinung nach eine recht artige Mischung, die im großen und ganzen angenehm genug sei".[6] Ist es nicht herrlich anzusehen, wie eine jede Natur einer besseren unterworfen ist,

für die sie vergehen muß? Die Fehler der Menschen aber fallen bei der Liebe zu ihnen nicht ins Gewicht. — Allerdings ist diese Harmonie im einzeln nicht immer nachweisbar, „aber in einer Unendlichkeit durchgängig verknüpfter Dinge sieht ein Geist, dessen Horizont nicht unendlich ist, nichts vollständig und da jedes einzelne zum Ganzen des Alls in Beziehung steht, so vermag er in einer unvollkommen und unvollständig erkannten Welt auch nicht die vollkommenen und wahren Beziehungen irgend eines Dings zu erkennen".[7] — Am ursprünglichsten erlebt der Einzelne diese Harmonie in der eigenen Persönlichkeit. Diese gibt uns die Gewähr, daß es auch mit dem All nicht anders bestellt sei: ebenso wie unsere eigene Harmonie zusammenstimmt im vereinheitlichenden Geist, so müssen wir auch der größten Harmonie einen solchen Geist zuerkennen; Gott ist das Ich der Welt.

Die praktische Philosophie Shaftesburys (wenn es bei ihm überhaupt gestattet ist, einen Unterschied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie zu machen) beruht auf denselben Prinzipien. Harmonie ist ihr oberstes Gesetz. Doch ist dieses nicht aus der Vernunft genommen: der Mensch hat einen moralischen Sinn. Den zum feinsten auszubilden, ist also der Weg zur Tugend. Nichts, was aus dem allgemeinen Bilde herausfällt: Maß, dieses ästhetische Prinzip, ist auch das ethische. Altruismus und Egoismus zu echten Teilen verbunden, Ausbildung aller Fähigkeit: Maß — auch im Enthusiasmus, nicht die Schwärmerei der Mystik,[8] sondern eine innige Weltbetrachtung mit tiefen Augen und innerlich verhaltener Dankbarkeit. Es ist die Stimmung Goethes, wie sie in den Versen des Türmers aus dem Faust zum Ausdruck gelangt:

„Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei, wie es wolle,
Es war doch so schön."

Ihre höchste Sicherung hat diese Weltanschauung im Individuum: „Letzte Quelle des Erkennens und letzte Vollendung des Daseins kann nur im Erlebnis gewonnen werden."[9]

Zwei Wege gab es, auf denen diese Philosophie weiterwirken konnte: Den der Kunst — indem das Shaftesburysche Werk von einer verwandten Seele erlebt wurde (diesen Weg ging zum Beispiel Herder) oder den der Wissenschaft. Bei letzterem ergab sich aber eine eigentümliche Schwierigkeit. Sollte ein geltendes Prinzip aufgestellt werden, so mußten die Gedanken Shaftesburys aus der Sphäre des Persönlichen ins Allgemeine erhoben werden. Hutcheson hat es unternommen, die Frage nach dem Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft im Shaftesburyschen Sinne weiter zu beantworten.

Hutcheson wird häufig nur als geschickter Systematiker angesehen, der sich im übrigen mit Shaftesburys Gedanken begnügte. Das ist er nicht. — Allerdings hat er die Grundanschauung seines Vorgängers übernommen, aber es ist doch eine deutliche Fortführung nach einer Seite hin nachzuweisen. Er unternimmt den Versuch, die Ethik unter ein einheitliches Prinzip zu stellen, während die ästhetische Seite mehr zurücktritt. Shaftesbury hatte die Quelle des Moralischen in das einzelne Individuum gelegt. Hutcheson folgt ihm dabei insofern nach, als auch für ihn der sittliche Instinkt ohne Begriff die Triebfeder zum Guten ist. Aber für die Erkenntnis dessen, was tugendhaft ist, stellt er einen festen Masstab auf: das Wohl des Ganzen. Man könnte sagen, daß ja auch Shaftesbury die vernünftige Selbstliebe als dem Ganzen förderlich bezeichnet. Aber es ist hier doch anders, fast umgekehrt. Während dort die altruistischen Triebe als zur harmonischen Persönlichkeit erforderlich verlangt werden, soll sich hier die Persönlichkeit einem Höheren unterordnen. Das tritt wohl deutlich an dem Wort Hutchesons hervor, daß jeder Mensch ein Teil seines eigenen allgemeinen Wohlwollens sein könne.[10] Fast noch stärker in der mathematischen Behandlung der Frage: Hutcheson bestimmt den Wert einer Handlung nach dem überwiegenden Nutzen, den sie der Gesellschaft bringt. So zum Beispiel: „Wenn eine Handlung ihrem Urheber mehr Schaden als dem Ganzen Nutzen bringt, so zeiget derjenige, der sie tut, eine liebenswürdige und wahrhaftig tugendhafte

Eigenschaft, ob es gleich klar ist, daß er aus einer irrigen Meinung von seiner Schuldigkeit handelt. Allein, wenn das besondere Uebel für den Urheber der Handlung so groß wäre, daß es ihn unfähig machte, zu einer anderen Zeit das gemeine Beste mehr zu befördern, als er es durch diese Handlung befördert hat, so kann die Handlung wirklich böse sein, insofern sie eine vorhergegangene Vernachlässigung eines größeren zu erhaltenden Gutes für das gemeine Beste gegen ein kleineres anzeigt, obgleich gegenwärtig diese Handlung aus einer tugenthaften Eigenschaft fließet."[11] — Das Prinzip des allgemeinen Besten muß auch im Verhältnis Einzelner — Gesamtheit sozusagen rechnerisch angewandt werden. Ganz logisch folgert daraus der Satz: „Diejenige Handlung ist also die beste, welche die größte Glückseligkeit für die größte Anzahl hervorbringt."[12] — Die Mathematik hat noch eine andere Bedeutung in der Berechnung der Tugend: wie die Schwerkraft, so wirkt die Liebe; sie verliert, je weiter sie sich ausbreitet, (ein Bild, das fortgewirkt hat, s. u.) die Tugend ist diesem Verhältnis umgekehrt proportional. — Ferner müssen noch die Fähigkeiten in Betracht gezogen werden. Vollkommene Tugend wäre erst die, die bei unendlichen Fähigkeiten unendlich viel Gutes leistete.[14] Im übrigen bemüht sich Hutcheson, die Ursprünglichkeit des moralischen Gefühls und seine Unabhängigkeit vom Vorteil nachzuweisen. Nicht auf Religion ist das Wohlwollen gegründet, und Glückseligkeit ist nicht sein Grund, sondern seine Folge.[15] Bemerkenswert ist noch bei Hutcheson die stärkere Bedeutung des Verstandes, die sich bei seiner mathematischen Rechnung schon von selbst ergibt, ferner das leise Hineinspielen des Vollkommenheitsgedankens.[16]

Schiller scheint in seiner Jugend weder Shaftesbury[a)] noch Hutcheson[b)] gekannt zu haben. Erst aus dritter Hand empfing er die schottischen Lehren: Durch Adam Fergusons „Grundsätze der Moralphilosophie", die der deutsche Popularphilosoph Garve im Jahre 1772 übersetzt und herausgegeben hatte. Doch bot dieses Werk alles weniger als eine getreue

Wiedergabe Shaftesburyscher Gedanken. Abgesehen davon, daß der Verfasser eine ziemlich kleine Seele war, der manche Banalitäten mit komisch wirkender Wichtigkeit behandelte, so hatte die schottische Lehre hier ein Fremdes aufgenommen: Leibnizens Begriff der Vollkommenheit. Diese Verquickung ist nicht sehr verwunderlich. Schon Leibniz selbst hatte Shaftesburys „Moralisten" in einem Briefe an den Letzteren begeistert anerkannt. Waren die Wege der beiden Denker auch verschieden, im letzten stimmten sie überein, dem Optimismus, der auf das Ganze sieht, und vor dessen Augen das Einzelne versinkt. Es wurde schon darauf hingewiesen, wie der Vollkommenheitsgedanke bei Hutcheson hineinspielt. Nachdem nun durch eben diesen die schottische Moralphilosophie einen obersten Begriff erhalten hatte, lag es durchaus nahe, die so verwandten Weltanschauungen in Einklang zu bringen.

Doch war diese Verbindung keine organische. Ferguson ist Eklektiker. Scheint manchmal die Vollkommenheit für ihn das oberste Prinzip zu sein, so definiert er es an anderer Stelle als die Fähigkeit, ein vortreffliches Glied des Ganzen zu bilden.[18] Deutlich auf Leibniz weist die Auffassung der Vollkommenheit als eines zu erstrebenden, aber unerreichbaren Ideals.[19] Doch betont Ferguson als Schüler Hutchesons ausdrücklich die Ursprünglichkeit des Wohlwollens, das er als ein Gesetz der Geselligkeit formuliert. Für ihn ist der Mensch von Natur das Glied einer Gesellschaft. Egoismus und Altruismus fallen bei dem Tugendhaften in Eins, die Tugend hochschätzen ist die Menschen lieben.[20] Mit der Tugend wird in bekannter Weise die Glückseligkeit als Folge verknüpft. Aus ihrer weiteren Identifizierung mit der Tugend ergibt sie sich als Eigenschaft, nicht als Zustand.[21] Ihr Grad richtet sich nach der Ausbreitung des Wohlwollens. Die Betrachtung des höchsten Guten ist demnach die höchste Glückseligkeit und — indem wieder deutlich ein Leibnizscher Gedanke sich einmischt: — die Erkenntnis der göttlichen Absichten im Ganzen kommt einer völligen Befreiung vom

Schmerz gleich. Auch weiter ist die Theodizee durch den Vollkommenheitsgedanken modifiziert: Das moralische Uebel ist ein Antrieb zur Vervollkommnung.

Garve gab seine Ausgabe Anmerkungen zu, die im Ganzen lesenswerter sind als das Originalwerk. Allerdings wird hier der Eklektizismus noch stärker, doch herrscht eine erfrischendere kritische Schärfe, dazu eine einfühlende Wärme. In zum Teil recht guten Formulierungen erweitert und umschreibt Garve seinen Autor. Er betont den moralischen Wert des Verhältnisses Welt-Mensch, er weist den „Mann von Genie" auf seine Aufgabe hin, aus dem Ganzen ein harmonisches Teil herauszuschauen; er betont die Bedeutung einer jeden menschlichen Fähigkeit und definiert den moralischen Menschen als den, „den die Natur zu seiner vollständigen Reife gebrach hat"[23]: Gedanken, wie wir sie bei Schiller bald und auch noch in späterer Zeit, freilich weit darüber hinaus entwickelt, wiederfinden.

Ferguson-Garve war Schillers Liebling. Die Anmerkungen wußte er fast auswendig. Daneben las er Mendelssohn, Sulzer, Lessing, Herder. Doch scheint letzterer vorerst keinen besondern Eindruck gemacht zu haben. Er fehlt in der Liste der Bücher, die Schiller bei seinem Aufenthalt in Bauerbach von Reinwald erbittet.[24] Lessing und Sulzer werden wohl mit ästhetischen Schriften stark vertreten gewesen sein. Auch Mendelssohn gab in diesem Sinne manches. In seiner sonstigen Auffassung steht er noch näher zu Leibniz hinüber als Ferguson-Garve. Die Liebe ist bei ihm nicht mehr so sehr der ursprüngliche Trieb, als die Anschauung fremder Vollkommenheit, die die eigene vermehrt: derselbe Begriff, den Leibniz gegeben hatte[25]. Doch war in diesem Manne soviel moralische Güte, die auch in seinen Schriften hervortrat, daß er das Mögliche schon für wahr halten konnte, wenn es dem gesamten menschlichen Geschlecht wirklich Trost und Vorteil bringe. Bei Mendelssohn fand Schiller auch die von Shaftesbury übernommene Form des Briefwechsels, die er sich in der Theosophie des Julius zu eigen machte.

Dem Einfluß der gedruckten Werke muß noch der Unterricht an der Karlsschule beigefügt werden. Hier stand natürlich Leibniz und seine Schule an erster Stelle. Auch Goethe hatte in seiner Jugend sich mit den Definitionen Wolffs herumschlagen müssen und von diesen Trockenheiten eine ziemliche Angst vor der systematischen Philosophie behalten. Es ist charakteristisch für Schiller, daß es ihm gelang, sich die großen Gedanken des Systems lebendig zu erhalten, charakteristisch allerdings auch für Leibniz, der durch manche Schale noch so zu wirken vermochte.

Liebe war der Begriff, von dem wir ausgingen. Er beherrscht die ganze erste Zeit Schillers in Lyrik und Philosophie: im Gefühl wird die Welt erfaßt. Das Eigentümliche aber dabei ist der Versuch, dieses Gefühl mit den Mitteln der Leibnizschen Erkenntnistheorie zu verbinden.

Schiller beginnt mit der Tatsächlichkeit der Liebe. Aber er stellt die Frage: wie ist sie möglich? Ist mir nicht der andere stets ein Fremder? wie soll ich ihn lieben können? Auf mich selbst also geht die Liebe; sie verschwendet sich nicht nach außen, sondern schlingt dank eines Triebes, alles Vortreffliche in sich zu versammeln, die Außenwelt in sich. Fremde Vollkommenheit wird die meine. „Liebe, das große unfehlbare Band der empfindenden Seelen, ist zuletzt nur ein glücklicher Betrug.[27]“ Aber diese Erkenntnis enthält keine egoistische Auffassung: „Egoismus und Liebe scheiden die Menschheit in zwei höchst unähnliche Geschlechter, deren Grenzen nie ineinanderfließen. Egoismus errichtet seinen Mittelpunkt in sich selber, Liebe pflanzt in außerhalb ihrer in die Achse des ewigen Ganzen.[28] „Man kann diese Theorie ihrer Form nach leicht auf Leibniz zurückführen. Aber innerlich hat Schiller mit dem letzten Satz das Gefühl frei gemacht und nun wirft er sich in die Welt: „Liebe, Erstgeborene des Himmels, Schönste, Herrlichste im Angesicht Gottes! Beuge dich nieder, blühende jauchzende Natur, beuge dich nieder o Mensch, beuge dich Seraph am Thron! Durch die Liebe blühet Ihr, jauchzet Ihr, pranget Ihr! durch die Liebe! beuget

Euch vor der Liebe![29]“ — Menschen mit Menschen, ja mit Tieren verbindet sie und das Lebendige ist nicht ihre Grenze. So gewaltig will sie hinaus, um wieder in sich zurückzukehren, daß die Felsen ihr den Mangel des Organischen ersetzen müssen:

„Stünd' im All der Schöpfung ich alleine,
Seelen träumt ich in die Felsensteine,
Und umarmend küßt ich sie[30].“

Geist auch im Toten! Das denkende Wesen überall! Und all diese Geister stehen durch Liebe in Einem großen Zusammenhang. Wie die Schwerkraft wirkt die Liebe: diese Analogie kehrt in den mannigfachsten Varianten wieder, ja im Gefühl verschlingt sich beides:

„Geisterreich und Körperwelt-Gewühle
Wälzet eines Rades Schwung zum Ziele.[31]“

Wer ist es, der der Liebe die letzte Einheit gibt? Gott! Zu ihm münden alle Ströme, zu ihm drängen die Geister hinauf, aber auch er bedarf der Liebe. Wie sie empor wollen, so neigt er sich zu ihnen hinab[32]. Bedürfnis nach Liebe ließ ihn die Welt erschaffen. In wundervoll pathetischen Versen gestaltet Schiller diesen letzten Gedanken:

„Freundlos war der große Weltenmeister
Fühlte Mangel, drum erschuf er Geister,
Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit.
Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Wesenreiches,
Schäumt ihm die Unendlichkeit[33].“

Es ist kaum verwunderlich, wenn in dieses enthusiastische Gefühl spinozistische Elemente eindringen, ohne daß man deswegen schon an Spinozas Einfluß zu denken brauchte, Gott steht im lebendigen Zusammenhang mit den Geistern, Liebe bindet Geist an Geist. Aber wie die Schwerkraft gehemmt ist, so auch die Liebe. Würde diese Hemmung aufgehoben, so stürzten die Geister ineinander. Alles löste sich auf in Einer Harmonie, in Gott. Und Schiller denkt sich diese

Vereinigung vollzogen, wenn er nun rückwärts schauend, die Natur bildlich als einen unendlich geteilten Gott bezeichnet und endlich in dem Satze mündet: „Gott und Natur sind zwo Größen, die sich vollkommen gleich sind[34].“

Liebe ist Glückseligkeit. Denn indem ich das Fremde in mich versammle, wird mein eigenes Wesen bereichert. Darum ist Harmonie auch nur möglich zwischen harmonischen, nicht zwischen gleichtönenden Seelen: die Mannigfaltigkeit ist eine Bedingung der Liebe[35]. Je mehr Mannigfaltiges, je mehr ausgebreitete Liebe, desto mehr Glückseligkeit. Auch die Aufopferung ist eine Erscheinung dieses Gesetzes. Wohl wird hier die Dauer der Glückseligkeit gekürzt. Aber im Augenblick der großen Tat genießt der Mensch das Glück aller künftigen Geschlechter.[36] Das also soll unser Ziel sein: die Liebe weit zu machen, daß sie nicht beim Einzelnen bleibt, sondern Natur und Welt in sich faßt: „Der Mensch, der es so weit gebracht hat, alle Schönheit, Größe, Vortrefflichkeit im Kleinen und Großen der Natur aufzulesen, und zu dieser Mannigfaltigkeit die große Einheit zu finden, ist der Gottheit schon sehr viel näher gerückt. Die ganze Schöpfung zerfließt in seine Persönlichkeit. Wenn jeder Mensch alle Menschen liebte, so besäße jeder Einzelne die Welt[37].“

In einer Welt, in der die Liebe herrscht, kann es kein Uebel geben. Alles, was wir dafür vermeinen, ist es nur durch die Kurzsichtigkeit unserer Augen. „Auch aus ungeweihtem Boden, aus unheiligem Herzen kann Glückseligkeit des Ganzen emporkeimen, denn die weiseste Vorsehung ist ebenso mächtig, das Laster eines Einzigen in die Glückseligkeit der Welt enden zu lassen, als sie diese durch Tugend glücklich machen kann[38].“ Diese Vollkommenheit der Welt zu erkennen, ist unsere eigenste Bestimmung: „Das Universum ist ein Gedanke Gottes. Nachdem dieses idealische Geistesbild in die Wirklichkeit hinübertrat und die geborene Welt den Riß ihres Schöpfers erfüllte, so ist der Beruf aller denkenden Wesen, in diesem vorhandenen Ganzen die erste Zeichnung wiederzufinden, die Regel in der Maschine, die Einheit in der

Zusammensetzung, das Gesetz in dem Phänomen aufzusuchen und das Gebäude rückwärts auf seinen Grundriß zu übertragen[39]." — Tue so, und du bist vollkommen. Vollkommenheit aber ist Liebe: „Seid vollkommen, wie Euer Vater im Himmel vollkommen ist", sagte der Stifter unseres Glaubens. Die schwache Menschheit erblaßte bei diesem Gedanken. Darum erklärte er sich deutlicher: „Liebet Euch untereinander".[40]

Schillers Jugendphilosophie ist ein echtes Beispiel für die eigentümliche Objektivierung, die eine Weltanschauung im künstlerischen Erlebnis erfährt. Wollte man die einzelnen Gedanken rein begrifflich darstellen, so würde wenig Eigenes übrig bleiben. Hier Leibniz, hier Ferguson, Garve, und wer sonst noch. Dennoch wird niemand leugnen, daß diese Philosophie der Liebe einen durchaus ursprünglichen Eindruck macht. Die Einheitlichkeit, mit der das Gefühl alles durchdringt, breitet einen Hauch des Persönlichen auch über die fremden Prinzipien. Zwei Generationen trennen Schiller von Shaftesbury. Aus dritter Hand, und wie umgestaltet! empfing er seine Gedanken. Leibniz wirkt mächtig auf ihn. Und doch möchte ich behaupten, daß außer Herder, der unmittelbar aus der Quelle schöpfte, niemand den Shaftesbury'schen Enthusiasmus so neu empfunden hat wie Schiller. Dieselbe Einheit der Natur, dieselbe künstlerische Erfassung des Universums als eines lebendigen Ganzen. Es gibt Unterschiede, gewiß, ganz konnten die von anderer Seite anhaftenden Einflüsse nicht ausgeschaltet werden und — es war ein Jüngling der hier sprach. Shaftesburys Enthusiasmus ist innerlich abgeklärt, herbstlich und tief, wie von einem, der viel empfing. Der Schillers ist jugendlich anstürmend, ungeduldig fordernd. Aber beidesmal Enthusiasmus. Das ist es, was mehr ist, als in den einzelnen Gedanken steht: es ist der erlebende Künstler.

Von einer Weltanschauung, die so den ganzen Menschen zu durchdringen scheint, erwarten wir mit einigem Recht, daß wir sie in allen seinen Äußerungen wiederfinden. Die tragische Theorie Schillers soll uns hierauf die erste Antwort geben.

Die tragische Theorie.

1. Schillers Ansicht von Wesen und Zweck der Kunst.

Der junge Schiller steht mitten in der Zeit des Genies. Genie aber heißt der Dichter allein: er, der die höchste Macht über die Menschenherzen hat, der deshalb auch berufen ist, seinem Volk Führer und Prophet zu sein.

Es ist ein Bild voll summenden Lebens, das man bei der Betrachtung des poetischen Interesses jener Zeit gewinnt. Mit einer überzeugten Einstimmigkeit sehen die Besten in der Dichtkunst die hohe Blüte der Kultur. Das theoretische Interesse schlingt sich um alle Fragen, die mit ihr im Zusammenhang stehen. Fragen der Form, Unterschied von Kunst und Natur, das Wesen des künstlerischen Eindrucks und künstlerischen Schaffens — alles dies wird zäh erfaßt und emsig hin und her gewendet. Die Begriffe klären sich. Die bisher anerkannten Regeln der Franzosen werden ohne Respekt der schärfsten Prüfung unterworfen. Manches beantwortet man nun anders. — Aber in diesem lebendigen Wechsel steht Eine Anschauung unerschütterlich fest und zwar die fundamentalste, die es geben kann: es ist die Ansicht vom moralischen Zweck der Kunst. Weiter zwar in unserm Sinn ist der Begriff des Moralischen: er umfaßt alles, was dem allgemeinen Besten dient. Doch bleibt das Wesentliche: die Kunst empfängt ihr Gesetz von einem außer ihr Stehenden, ja ihr Bestes liegt nicht in ihr selbst, sondern in eben diesem Andern.

Solcher Ansicht sind sie alle, die Stürmer und Dränger, Lessing in Dichtung und Theorie, der englische Kritiker

Home[41], Sulzer, Garve, Mendelssohn. Daß die Kunst moralisch sein soll, unterliegt so wenig einem Zweifel, daß Lessing auf die feine Bemerkung Corneilles hin, das Künstlerische sei oft an die Erhabenheit einer unmoralischen Tat geknüpft, ins Tiefste gekränkt ausrufen kann: „Wahrlich, einen verderblicheren Einfall hätte Corneille nicht haben können. Befolget ihn in der Ausführung und es ist um allen sittlichen Nutzen der Tragödie getan[42].“

Unter den Künsten nimmt das Schauspiel im allgemeinen Interesse die erste Stelle ein. Der Umstand, daß hier Tausende in Berührung mit der Kunst kamen, die ihr sonst fernstanden, ließ das Theater als die vorzüglichste Stätte solch moralischer Wirkung erscheinen.

Aber eine Zeit, die immer wieder die Wichtigkeit betonte, erst das Wesen des Menschen zu erkennen, ehe man über die Moral philosophiere, mußte sich zunächst über das Problem klar werden: Welche menschliche Eigenschaften befähigen die Bühne zu einer solchen Stellung? Die Antwort erfolgte von zwei Seiten aus: der ästhetische Eindruck und die dichterische Phantasie sind die Vorbedingungen einer jeden Wirkung der Kunst im allgemeinen und der Bühne im besonderen.

Wir sahen, wie Schiller seine Theorie der Liebe aufbaute auf einem Trieb der Seele, alles in sich zu ziehen. Derselbe Satz ist für ihn das Fundament für die Theorie des ästhetischen Eindrucks. Die „Vorstellung ist nichts anderes, als eine Veränderung der Seele, die der Weltveränderung gleich ist und wobei die Seele ihr eigenes Ich von der Veränderung unterscheidet. Ich bin also in dem Augenblicke, ganz dasselbe, was ich mir vorstelle und nur die Persönlichkeit trennt mein Ich von demselben[43].“ Die Anwendung hierauf gemacht: die Vorstellungen und Empfindungen, die die Kunst uns zuführt, werden meine Vorstellungen und Empfindungen, denen ich selbst gleichzusetzen bin: „Anschauung des Schönen, des Vortrefflichen ist augenblickliche Besitznahme dieser Eigenschaften. Welchen Zustand wir wahrnehmen, in diesen treten

wir selbst. In dem Augenblick, wo wir sie uns denken, sind wir Eigentümer einer Tugend, Urheber einer Handlung, Erfinder einer Wahrheit, Inhaber einer Glückseligkeit. Wir werden selbst das empfundene Objekt[44]." Wenn wir uns Tugend denken! Aber wie viel lebendiger ist die sinnliche Anschauung! Diese ist es, die der „theatralischen Verkörperung vor allen Gattungen der rührenden und unterrichtenden Poesie einen vorzüglichen Wert gibt. Da sie uns ihre Welt gleichsam gegenwärtig stellt und uns die Leidenschaften und die geheimsten Bewegungen des Herzens in eigenen Aeußerungen der Personen schildert, so wird sie auch gegen die beschreibende Dichtkunst um so mächtiger sein, als die lebendige Anschauung kräftiger ist, als die historische Erkenntnis[45]."

Damit sind wir schon zum zweiten Punkt gekommen: die Kunst trägt durch ihr Wesen die Möglichkeit der moralischen Wirkung in sich: während die Natur ihren notwendigen Ablauf nimmt, oft unsichtbar unter der Oberfläche, hat der Dichter im Vermögen der Phantasie das Mittel, willkürlich auszuwählen und so zu verknüpfen, daß die Reihe der wirkenden Vorstellungen seiner Absicht entspricht. Durch die Verbindung dieser beiden Momente erhält die Kunst ganz im Leibnizschen Sinne eine Mittelstellung: sie vereinigt die Sinnlichkeit des ästhetischen Eindrucks mit den höheren Absichten des darin erscheinenden Geistes. Diese Stellung befähigt sie, eine Vorschule der Tugend zu sein: „Schnelles und inniges Kunstgefühl für die Tugend gilt darum allgemein für ein großes Talent zu der Tugend, wie man im Gegenteil kein Bedenken trägt, das Herz eines Mannes zu bezweifeln, dessen Kopf die moralische Schönheit schwer und langsam faßt[46]."

Beide Argumente, auf denen Schiller die Möglichkeit einer moralischen Wirkung der Kunst aufbaut, gehören ihm nicht selbständig an. Mendelssohns und Lessings Erklärung des Mitleids gründete sich auf derselben Theorie des ästhetischen Eindrucks, vor allem aber lieferte ihm Sulzers Definition der Vorstellung und deren weitere Anwendung[47] das

willkommenste Material. Sulzer auch gab ihm gerade in seinen Anfängen die deutlichsten Hinweise auf die freie Willkür der Phantasie. In zwei starken Bänden hatte der Popularphilosoph eine „allgemeine Theorie der schönen Künste“ entwickelt, die wegen ihrer alphabetischen Anordnung und der dadurch hervorgerufenen vielen Wiederholungen für uns schwer leserlich ist, die aber dem jungen Dichter als bequemes Nachschlagebuch dienen konnte. Sulzer stand, wie sich noch später zeigen wird, auf einem zurückgebliebeneren Standpunkt als zum Beispiel Lessing. Aber es ist in ihm eine ehrliche Begeisterung für den Künstler, so eine tiefe Ehrfurcht vor dem hohen Beruf, den er ihm vermeint, daß man Schillers Vorliebe für ihn wohl begreifen kann.

Die Willkür der Phantasie und der Eindruck, den die Kunst auf den Menschen dank seiner natürlichen Anlagen macht, befähigen sie, moralisch zu wirken. Es handelt sich nunmehr darum, zu bestimmen, welchen Umfang diese moralische Wirkung haben kann.

Zwei Standpunkte sind zu unterscheiden: der der Franzosen, im Umkreis Schillers hauptsächlich vertreten durch Sulzer, und der Lessings in der Dramaturgie. Die letztere Ansicht ist die vorgeschrittene. Sie tut den ersten Schritt dazu, die Kunst innerhalb ihres Gebiets souverän zu machen. Man könnte sie in ganz knapper Zusammenfassung definieren: die Kunst hat ein allgemein Sittliches zum Zweck, während die andere Richtung jederzeit bestimmte moralische Wirkungen annimmt und verlangt.

Sulzers oberster Satz lautet: „das daß, was den Kunstwerken ihren eigentlichen Wert gibt, außerhalb der Kunst liege[48].“ Gewiß, das Schöne hat seine eigenen Gesetze. Aber diese sind nur dazu da, den durch die Kunst zu vermittelnden moralischen Eindruck zu seiner stärksten Wirkung zu bringen[49]. Die Möglichkeiten der moralischen Wirkung verfolgt Sulzer durch alle Stufen: von der negativen aus, daß die ergötzliche (niedrigste) Art des Schauspiels von anderen,

weniger harmlosen Vergnügungen abhält, bis zur höchsten, wo die Kunst an die Seite von Religion und Moral tritt.[50] Ausgehend von der Theorie, daß wir selbst das empfundene Objekt werden (um mit Schiller zu reden), meint Sulzer, daß wir die dargestellten Dinge zu demselben Ausgang hin erleben, daß also der Sieg der Tugend in der Kunst auch ein Sieg der Tugend in uns selbst sei: „In Wahrheit, aus dem Menschen, dessen Einbildungskraft zum Gefühl des Schönen und dessen Herz zur Empfindsamkeit des Guten hinlänglich gestimmt ist, kann man durch eine weise Anwendung der schönen Künste alles machen, dessen er fähig ist.“[51] Dabei wird in dem Zweck der einzelnen dichterischen Kunstarten kein Unterschied gemacht, wenngleich Sulzer dem Drama die besten Fähigkeiten zuspricht. — Seine Wirkungen übt das Theater vorzüglich nach zwei Richtungen aus: es unterrichtet, lehrt uns Neues, merkwürdige Dinge, Leidenschaften und deren Verlauf[52], dann aber wirkt es unmittelbar moralisch abschreckend und anfeuernd. Nicht im allgemeinen: sondern jede besondere Tugend, die dargestellt wird, entflammt uns zu Gleichem, jedes Laster schreckt uns ab[53]. — Kunst ist die Schwester der Moral, sie verdiente es, in der engsten Beziehung mit der Religion zu stehen, deren Lehren sie dem gemeinen Mann in größter Anschaulichkeit zu Gefühl bringen kann[54], kurzum, es ist die Kunst und insbesondere das Theater, „die die Absichten der Weltweisheit und Sittenlehre vollendet.“[55] Diese Mission der Bühne gibt ihr ein besonderes Anrecht auf das Interesse des Staates. Das Schauspiel sollte eine gesetzliche Anstalt des öffentlichen Wohles sein.[56]

Sulzer bemerkt an einer Stelle:[57] „Wir halten es nicht für gut, daß man ihren (der Tragödie) Charakter auf die Erweckung des Mitleidens und Schreckens einschränkt,“ ein Satz, dessen Ziel man deutlich erkennt.

Lessings Theorie in einen systematischen Zusammenhang zu bringen, ist nicht ganz einfach. Die Dramaturgie läßt mit Absicht, wie der Verfasser selbst gesteht, manches

unklar, und gibt häufig inhaltsreiche Fragen an Stelle fertiger Lösungen. Vor allem aber beunruhigt das scheinbare Fehlen eines bestimmten Grundprinzips, wobei man doch deutlich fühlt, wie alles und jedes in einem unlösbaren Zusammenhang steht. Ich möchte nun die letzte Fragestellung Lessings so begreifen: Wie folgt aus dem Wesen der Kunst für sie die Notwendigkeit einer stilisierten Natur und welche Forderungen stellt insbesondere das Drama an die Form dieser Stilisierung? Die Art und die Gattung sollen aus sich selbst ihre Gesetze entwickeln.

Die Auffassung der Kunst als einer Kopie der Natur, wobei das Vergnügen in der blosen Nachahmung liege, konnte Lessing nach dem ganzen Stand der ästhetischen Forschung leicht widerlegen, obgleich auch er der Nachahmung einen gewissen Anteil am Zustandekommen des ästhetischen Eindrucks zuerkennt. Gern ging man in der Zeit vom Ganzen des Weltgeschehens aus und da man hier eine im letzten Grunde nur Gott erkennbare Absicht sah, so war der Mangel eines die Natur nur kopierenden Kunstwerks ohne große Mühe dargetan: Indem es nur Teile gab, die losgelöst von dem großen Plane für das menschliche Erkenntnisvermögen unverständlich blieben, fehlte ihm das, was eigentlich erst die Natur zur Natur machte: die Absicht. Absicht also scheidet Kunst und Teilanschauungen der Natur. So versteht man es, wenn Lessing stets Natur verlangt und doch keine Nachahmung der Natur. Bei dem ersten ist der Begriff gemeint als die Natur in ihrer Gesetzmäßigkeit, das anderemal nach ihrer Wirklichkeit in Ausschnitten der Anschauung. — Aber die so geforderte Kausalität mußte ebenso wie die Kausalität der Natur zu einem Zwecke tendieren. Es galt also, ein Prinzip zu finden, nachdem sie sich entfaltete.

Es ergibt sich schon aus der Setzung eines Zwecks, wo Lessing allein dieses Prinzip suchen zu können vermeinte. Der Begriff des Zwecks stellte die Kunst unter ein Gesetz des Sollens, die beabsichtigte Wirkung mußte also das Prinzip in der Kausalität sein. Der Gedanke, die Kunst von der

anderen Seite der in betracht kommenden Faktoren, vom Schaffenden aus zu orientieren, kam bei der Fragestellung Lessings überhaupt nicht in Frage.

Was soll nun die Kunst? Moralisch wirken. Das war ein Glaubensartikel der Generation, und wenn es uns manchmal in der Dramaturgie vorkommen mag, als wenn im Kampf gegen die übertriebenen Forderungen an die moralische Wirkung das ursprüngliche Dichterblut am liebsten die ganze Moral zum Teufel jagte gegenüber dem lebendigen Empfinden der freien künstlerischen Bewegtheit — wir müssen dennoch annehmen, daß Lessings ästhetische Erkenntnis von dieser Zwecksetzung noch ganz durchdrungen war. Aber nun kam das neue: Es scheint, das Lessing eine Leibnizisch anmutende Ueberzeugung hegte, nach der jedes Eigengestaltige seinen besonderen Zweck aufweisen müsse und könne. Ist das Drama als eine besondere Form der Kunst gerechtfertigt — und das ist es — so muß es auch besondere Wirkungen haben. Die Kunst überhaupt muß moralisch wirken. Also muß die bestimmte Kunstgattung der Tragödie bestimmte moralische Wirkungen haben. Es galt also, diese nachzuweisen. Dabei geschieht das Sonderbare, daß Lessing, der bisher von seinen Prämissen aus mit zwingender Logik geschlossen hat, plötzlich die Behauptung hinstellt: Furcht und Mitleid soll die Tragödie erregen, wobei Furcht das auf dem Zuschauer selbst bezogene Mitleid ist und umgekehrt. Die Argumente, die er dafür angibt, sind außerordentlich spärlich. Im wesentlichen stützt er sich auf die Autorität des Aristoteles. Denn der Hinweis, wie das im Drama gegenwärtig Vorgestellte geeigneter sei, Mitleid zu erregen als das in einer anderen Kunstart nur durch den Druck Uebermittelte, gilt schließlich für jede Leidenschaft und die geschickte Variation mit den Begriffen Furcht und Mitleid täuscht eine Wirkungsfülle vor, die tatsächlich nicht vorhanden ist.

Aber kommt es uns darauf an? Wir sehen das interessante Schauspiel, wie ein großer Denker eine intuitive Entdeckung mit begrifflichen Mitteln abzuleiten versucht

und dabei an der Unmöglichkeit der Lösung des Problems scheitert, weil die intuitive Erkenntnis an ganz anderen Enden anknüpft als die verstandesmäßige. Denn was Lessing hier in hellem Umriß ahnte, das war das Geheimnis aller ästhetischen Wirkungen: mitleiden, wenn wir hier „leiden" als die hingebende Passivität der Empfindung an den ästhetischen Eindruck auffassen. (Es ist wiederum merkwürdig, wie Lessing bei dem Versuch besondere Gattungswirkungen festzustellen, eigentlich ein Allgemeines findet, das nur an der Gattung besonders in die Augen fällt.) Bewegung der Affekte, Mitempfindung: das ist nicht der Zweck der Kunst, aber ihre Wirkung, wenn man in diesem Zusammenhang Zweck und Wirkung überhaupt noch trennen darf. Und gehen wir von hier einen Schritt weiter zu Konsequenzen, die Lessing selbst schon teilweise gezogen hat: Nur Empfindung erweckt Empfindung, die bewegten Leidenschaften müssen also schon im Werk enthalten sein, das Werk aber ist Ausdruck der Empfindungen dessen, der es schuf. — Wie schroff sich auch Lessing den Auswüchsen der neueren vom Erlebnis ausgehenden expressionistischen Richtung entgegengestellt hat, die Keime zu ihr lagen schon in seinem kritischen Werk verborgen, nur daß er die Höhe einer in sich gereiften Anschauung darstellt, während die folgende Generation alle Merkmale einer phantastischen Jugend an sich trug.

Die weiteren Versuche der Dramaturgie: aus der Einheit der Wirkung die Einheit der Handlung abzuleiten und die daraus sich ergebenden Folgerungen können hier nicht ausführlich dargestellt werden. Einzelnes wird fernerhin angemerkt sein.

Schiller steht den ganzen Zeitraum über, den wir zu betrachten haben, auf Sulzerschem Standpunkt. Zwar dringen allmählich Lessingsche Einflüsse ein, aber nicht so stark, um dem Bild eine ganz verschiedene Grundfarbe zu verleihen.

Was der Kunst ihren eigentlichen Wert gibt, liegt außerhalb der Kunst —: „Wer nur so billig gegen mich handelt, mich ganz zu lesen, mich verstehen zu wollen, von dem kann

ich erwarten, daß er — nicht den Dichter bewundere, aber den rechtschaffenen Mann in mir hochschätze[58].“ — Man fühlt, daß diese Schlußworte nicht ganz ernst zu nehmen sind und wohl mehr einen guten Abgang bedeuten; dennoch steht in dieser krassen Form die deutliche Betonung der moralischen Auffassung. Die ganze Vorrede der Räuber ist eigentlich nur eine vorweggenommene Verteidigung Schillers gegen andere Deutungen seines Erstlingswerkes. Ausdrücklich bezeichnet er es als seinen Zweck, „das Laster zu stürzen und Religion, Moral und bürgerliche Gesetze an ihren Feinden zu rächen.“ Die guten Seiten seiner Lasterhaften machen ihm Beschwerden: Er weist motivierend auf die Forderungen der Natur hin, vor allem aber auf die Einheit des Werks, das als Ganzes aufgefaßt werden wolle[d]. Die „merkwürdige Katastrophe“ scheint dem Stück mit Recht einen Platz unter den moralischen Büchern zu versprechen; „das Laster nimmt den Ausgang, der seiner würdig ist — die Tugend geht siegend davon.“ Mit großer Genugtuung nimmt er für sich den Vorzug in Anspruch, der Religion und der wahren Moral keine gemeine Rache verschafft zu haben, indem er die Verächter der Schrift in der Gestalt seiner schändlichsten Räuber dem Abscheu der Welt überliefert habe. Noch schärfer sind die beabsichtigten Wirkungen in dem Entwurf des Anschlags „der Verfasser an das Publikum[59]“ präcisiert: die innere Wirtschaft des Lasters soll in den Räubern aufgedeckt werden. Weinen und schaudern soll der Zuschauer vor der Bühne: der Jüngling erkenne das Verderbliche der Leidenschaften, der Mann das weise Walten der Vorsicht, die auch „den Bösewicht zu Werkzeugen ihrer Absichten und Gerichte brauchen, und den verworrensten Knoten des Geschicks zum Erstaunen auflösen kann“.

Etwas zu heftig ist der Ton der Vorrede, besonders wenn man die unterdrückte erste noch dazu nimmt, als daß man so innerlich von Schillers Worten überzeugt wäre. Auch die Selbstkritik der Räuber wirft die Zweifler kurzerhand zu den „Halbdenkern und ästhetischen Maulaffen[60].“ Aber die mas-

kierte Unsicherheit gilt dem Stück, nicht der allgemeinen Anschauung: die Abhandlung „Ueber das gegenwärtige teutsche Theater[61]“ bestätigt und ergänzt die hingeworfenen Prinzipien der Vorrede. Allerdings auf dem Wege der scheinbaren Verneinung. Schiller zeigt, was die Bühne nicht wirkt, nicht etwa, weil sie es nicht wirken könnte, sondern weil Dichter, vor allem aber Schauspieler und Publikum nicht danach angetan sind.

Zum Beginn der Abhandlung begegnen uns die beiden bekannten Argumente: die Bühne, die ein Spiegel des Lebens ist, die zusammenfassend alle Dinge geordnet vor den Beschauer legt, die Bühne, die durch Anschauung wirkt, sollte vor allem geeignet sein „die reineren Begriffe von Glückseligkeit und Elend nachdrücklich in die Seele zu prägen.“ Sollte — betont Schiller — „aber was sollten die Waren nicht, wenn man den Verkäufer hört[62]?“ In zahlreichen, aus dem Repertoir der Zeit genommenen Beispielen wird das Fiasko der moralischen Wirkung vor Augen gestellt. Doch sind diese pathetischen Anklagen ebensoviele Forderungen: die Bühne treibt die einzelnen Leidenschaften nicht aus, aber sie könnte es. Die Schuld liegt nicht in ihrem Wesen, Publikum und Schauspieler machen ihre heilsamsten Wirkungen zunichte.

Aber auch der Dichter geht bei dieser Abrechnung nicht frei aus. Naturmenschen (man hört Rousseau und den Sturm und Drang reden) soll die Bühne uns zeigen. Die verweigert uns der französische Geschmack. Ebenso schädlich ist es, in den gegenteiligen Fehler zu verfallen, die Uebertreibung, denn das schadet einem wesentlichen Zweck, den die Bühne hat, ein Abbild des Universums zu sein. An dieser Stelle verbindet sich die ästhetische Theorie mit den Prinzipien der Theodizee. — Das Universum ist ein Palast, von dem wir nur Einen Flügel sehen. Da mag denn manches unsymmetrisch erscheinen. Hier kann der Dichter eingreifen. Seine Phantasie gibt ihm die Möglichkeit, die Dinge so zu verknüpfen, daß eine Harmonie der Welt für sich entsteht. Diese Symmetrie des eine

Kleinen bereite uns vor auf die Symmetrie des Großen, der harmonische Teil auf das harmonische Ganze.[e]) Der Künster wird dabei als ein zweiter Schöpfer angesehen: ein Versehen in diesem Punkte ist eine Ungerechtigkeit gegen das höhere Wesen, dessen geringeres Abbild der schaffende Künstler ist. [f])

Daß der Skeptizismus Schillers in Bezug auf die Bühne nicht so ganz verzweifelt ist, zeigt der Schluß der Abhandlung. Entgehen doch Moral und Religion nicht der Befleckung, wie sollte es ihrer Schwester, der verdienstvollen Anstalt, dem Theater, besser geschehen. „Verdienst genug, wenn hier und da ein Freund der Wahrheit und gesunden Natur hier seine Welt wiederfindet, sein eigen Schicksal im fremden Schicksal verträumt, seinen Mut an Szenen des Leidens erhärtet und seine Empfindungen an Situationen des Unglücks übt. Ein edles, unverfälschtes Gemüt fängt neue belebende Wärme vor dem Schauplatz — beim roheren Haufen summt doch zum mindesten eine verlassene Saite der Menschheit verloren noch nach.“ —[63]

Abschreckend sollten nach Schillers Theorie die Räuber werden, abschreckend auch der erste Text des Fiesko (— „und reizender ist es nun doch, mit einem großen Mann um die Wette zu laufen, als von einem bestraften Verbrecher sich belehren zu lassen[64]“). Die zweite Bearbeitung kehrt das Thema um. Fiesko ist der große Held, der sein Volk befreit. „Wenn es zum Unglück der Menschheit so gemein und alltäglich ist, daß so oft unsere göttlichsten Triebe, daß unsere besten Keime zu Großem und Gutem unter dem Druck des bürgerlichen Lebens begraben werden — wenn Kleingeistelei und Mode der Natur kühnen Umriß beschneiden — wenn tausend lächerliche Konvenienzen am großen Stempel der Gottheit herumkünsteln, so kann dasjenige Schauspiel nicht zwecklos sein, das uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen hält, den sterbenden Funken des Heldenmuts belebend wieder emporflammt — das uns aus dem engen, dumpfen Kreise unseres alltäglichen Lebens in eine höhere Sphäre rückt[65].“ — Sulzer hatte auf den Wert eines freudigen

Stoffes[66] und der Bewunderung[67] hingewiesen. Aber wir fühlen aus den zitierten Worten doch eine weitere Auffassung. Hier ist die Kunst als etwas, das uns über die Alltäglichkeit erhebt, hingestellt. Besonders der letzte Satz mutet uns wie eine Einleitung späterer vertrauter Gedanken an. Doch steht das Ende der „Erinnerung“ wieder im Kreis der früheren Anschauung.

Aus dem Jahre 84 stammt die Bühnenbearbeitung des Fiesko. Es ist dasselbe Jahr, in dem Schiller gleichsam zusammenfassend und Abschied nehmend seine Theorie von der moralischen Wirkung des Theaters in einem Aufsatz darstellt, der in seiner Komposition und prächtigen Geschlossenheit auch uns noch mehr als nur historisch zu interessieren vermag: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“. Der Titel ist nicht so günstig wie der, unter dem die Abhandlung allererst bekannt wurde: am 26. Juni hielt Schiller in der Kurpfälzisch-Deutschen Gesellschaft eine Vorlesung: „Was kann eine gute stehende Schaubühne wirken“[68]. Die Einleitung und einige Stellen im Text fehlen beim späteren Druck.

Julius Cäsar und das Gravitationsgesetz! Mit dieser kühnen Zusammenstellung gibt Schiller gleich in der Einleitung einen symbolischen Ausdruck seiner Gesamtempfindung. Wie die Schwerkraft alle Körper in eine vollendete Einheit zusammenzwingt, so die dramatische Kunst alle Kräfte des einzelnen Menschen. Aber auch dem Zusammenhang, dem er wiederum angehört, gibt sie den vereinigenden Mittelpunkt: die Bühne ist die Anstalt, der der Einzelne und die Gesamtheit in gleicher Weise verpflichtet sind.

Die Gesamtheit. Was kann ihr am wichtigsten sein? Sittlichkeit und aufgeklärter Verstand. So gliedert sich dieser Teil.

1. Gesetze sind verneinend und schwankend. Sie richten über Taten und wechseln in der Zeit. Religion geht bis in die Tiefe des Menschen, fordert und ist ewig. Aber ihre allgemeine Wirkung ist ein Ideal; was sie wirkt, wirkt sie bei den meisten nicht durch ihr Ewiges, sondern durch

seinen sinnlichen Ausdruck. Der aber ist fern, blaß und Rätsel ohne Auflösung. Auf der Bühne hingegen ist alles nahe, lebendig und klar. Keine Rätsel mehr, das Herz entblößt sich und die Wege der Vorsehung werden deutlich. — Schiller hatte in dem Aufsatz vom Jahre 1782 von dem Verhältnis Kunst und Religion gesagt: „Furchtsam wage ich den Vergleich“[69]. Hier scheint es so, als halte er die Bühne für fähig, die Volksreligion zu ersetzen.

„Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt.“ [g] Wo immer die Gerechtigkeit die Gesetze vergewaltigt, aus Gegenwart und Vergangenheit nimmt die Bühne den Verbrecher. Hier kann er der Vergeltung nicht entgehen. — Wieder sehen wir Schiller auf den Pfaden Sulzers und der Franzosen, allerdings spricht er mit einiger Vorsicht: In einzelnen Fällen können die Bilder der Schaubühne den gemeinen Mann in seinen Empfindungen bestimmen. [h]

Wie aber, wenn Dinge geschehen, die sich dem Gesetz entziehen? Hier sehen wir die ganze moralische Bedeutung des Theaters. Gleich Weisheit und Religion vermag das Drama bis in die feinsten Fäden von Tugend und Laster vorzudringen: die Töchter Lears, die ihre Kindespflicht vergaßen, den Edelmütigen, der seinem Gegner verzeiht, hier sehen wir beide und sitzen über ihre Taten zu Gericht. Ideale zur Nacheiferung, strenge Pflicht im lockenden Gewand, heilsame Abschreckung, all dies stellt uns die Bühne vor den empfänglichen Geist. — Wiederum nicht mehr und nicht weniger als Sulzer. Da finden wir nebenbei hingestreut den Satz: „Wie groß wird der Mensch und wie klein das gefürchtete Schicksal.“[70] Der erste reine Begriff des Erhabenen bei Schiller!

Schiller geht nun zur moralischen Wirkung der Komödie über: Das Niveau hebt sich mit dem Hineinspielen des Toleranzgedankens. Ein wenig das Verständnis des echten komischen Dichters, der das menschliche Treiben milde belächelt und trotz des Spottes die Menschen liebt, spricht aus diesen Worten:

„Mein Verzeichnis von Schurken wird mit jedem Tag, den ich älter werde, kürzer und mein Verzeichnis von Torheiten vollzähliger und länger![71]“ Aber auch gegen die Toren muß die Bühne sich im allgemeinen Interesse wenden. Torheit ist Schwäche und es gibt „nur ein Geheimnis, den Menschen vor Verschlimmerung zu bewahren, und dieses ist, sein Herz gegen Schwächen zu schützen[72].“ Eine recht feine psychologische Bemerkung, die persönlich anmutet, fließt hier ein: daß das Gefühl, lächerlich zu sein, oft mehr wirkt, als der strenge Tadel einer Tat. Mit rechter Grazie schildert Schiller, wie die Schaubühne dem Toren den Spiegel vorhält, in ihrer Milde aber ihn nicht wissen will. Halb rhetorisch wird nun das bisher Gesagte verneint. Mag sein, daß die Schaubühne durch widrige Umstände die genannten Wirkungen nicht hat (wir spüren trotz der Rhetorik den durch Lessing geweckten Zweifel); eins ist ihr nicht abzustreiten: sie belehrt uns. Eine bescheidenere Forderung; aber gerade hier tritt uns die grenzenlose Naivität des jungen Dichters entgegen: zugegeben, daß kein Verführer gebessert wird, so lernt doch die arglose Unschuld seine Schlingen zu erkennen und ihnen zu entgehen.

Geschickt leiten die folgenden Abschnitte zum zweiten Teil über. Belehrung und moralische Wirkung erscheinen hier gemischt. Schicksale lehrt uns die Bühne, planvolles Geschehen, auch Wirken des Zufalls. Ersteres weise uns auf die Vorsicht, Aequam memento rebus in arduis servare mentem! mahnt uns das zweite. Der Toleranzgedanke wird wieder aufgenommen, diesmal in einem Sinne, der uns Heutigen sehr nahe liegt: die Bühne lehrt uns verstehen und milde beurteilen.

2. Die Masse ist stumpf. Sie liegt an den Ketten des Vorurteils. Einzelne erkaufen reinere Strahlen der Wahrheit vielleicht mit dem Aufwand eines ganzen Lebens. Wie das Volk dessen, was sie gewonnen, teilhaftig machen? „Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchem von dem denkenden besseren Teilen des Volkes das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet[73].“ Hier tritt so recht

das Kind der Aufklärung hervor: „Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze“ pflanzen sich weit umher. Mit Stolz weist Schiller auf die religiöse Toleranz hin, die nun schon allgemein geworden. Ein Stück, das die Erziehung behandelt, ist noch zu hoffen. Man fühlt deutlich, wie sehr dieses Thema Schiller am Herzen gelegen haben mag: hier erst finden wir in der sonst so maßvollen Rede einen Ton, der an den früherer Schriften erinnert. Aber gleich ist der Redner wieder in seinem Enthusiasmus: die Bühne als Vermittler zwischen Regierung und Volk! Durch „Symbole“ spräche hier der Regent, erklärte, rechtfertigte. „Sogar Industrie und Erfindungsgeist könnten und würden vor dem Schauplatz Feuer fangen[74]“, ein Satz, der für das Gesamtbild der Schiller'schen Anschauung sehr bedeutungsvoll erscheint (siehe unten).

Wir stehen jetzt mitten in der Nation. Ja, die vollendete Bühne ist eine nationale Anstalt, national ähnlich wie bei Lessing verstanden, als ein innerliches Zusammenstimmen von „Meinungen und Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet[75].“ „Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Uebereinstimmung in einem hohen Grade zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandelt, alle Situationen des Lebens erschöpft, und in alle Winkel des Herzens hinunterleuchtet, weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt, und den gewaltigsten Weg zum Verstande und zum Herzen hat[76].“ Vaterländischen Inhalt fordert der Dichter, der von Dalberg um einen patriotischen Stoff bat. Die Griechen werden zitiert; hier war die Bühne Ausdruck der besseren Menschheit, die in ihr atmete.

Da wird auch der Raum der Nation dem Philosophen der Theosophie zu eng. Mensch sein — das ist der Weisheit letzter Schluß. Keine Stände, keine Mode, keine Künstelei: allwebende Sympathie, die alle Unterschiede unterdrückt: Ein Geschlecht, seiner selbst vergessen, dem himmlischen Ursprung nahe. „Jeder Einzelne genießt die Entzückungen aller, die verstärkt und verschönert aus hundert Augen auf ihn zurück-

fallen: und seine Brust gibt jetzt nur einer Empfindung Raum — ein Mensch zu sein[77].“ Sei auch der Zuschauer ein Fürst, hier findet er seltene Wahrheit, hier den seltenen Menschen. So erscheint die Bühne als eine Ausgleicherin der sozialen Unterschiede, eben sie genügt den Forderungen dessen, der sie so heftig angegriffen, dem Naturideal Rousseaus. Zugleich wird sie in den großen Zusammenhang der Welt eingereiht. Auch hier im Grunde nur Ein Gesetz: die Liebe.

In dem bisher Dargestellten erschien der Einzelne immer als ein Teil des Ganzen. Der Aufsatz hebt von einer anderen Seite an. Schiller stellt wiederum die Vorfrage: Was gibt der Bühne ihre besondere Stellung? Diesmal treten aber nicht die beiden uns schon bekannten Argumente auf, sondern es wird versucht, das Eigentümliche der Kunst in den Gegensatz des Sinnlichen und Geistigen zu setzen. Wir kommen somit zum Einzelnen, in dem dieser Gegensatz jedesmal deutlich wird. Schiller hatte schon in seinem „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“, den ehemaligen stoizistischen Standpunkt verlassen. Das Sinnliche gehört ebenso zur Natur des Menschen wie das Geistige.[k]) Aber der reine Enthusiast der Harmonie konnte bei diesem Gegensatz nicht stehen bleiben. Eine Mittelkraft hatte er in seiner Dissertation eingeführt, um den Zusammenhang zwischen Körper und Geist theoretisch zu erklären. Ebenso wird nun hier ein Mittleres eingeführt. Bedürfnisse des Geistes, Bedürfnisse der Sinnlichkeit verbinden sich zu Einem, das beiden Extremen angehört, dem ästhetischen Sinn.[l]) Erst in der Schlußbetrachtung wird dieser Gedanke wieder aufgenommen. Scheinbar angehängt, aber doch in seiner Wichtigkeit bedeutungsvoll betont, tritt hier das, was wir in der ganzen Abhandlung vermißten, hervor. Schon fühlen wir ein Herausgehen Schillers über seine Zeitgenossen: „Das Aesthetische ist wichtiger „als man gewohnt ist zu glauben[78].“ Sulzer hatte das Ergötzende entweder als Mittel verlangt, oder aber ihm die niedrigste Stelle in der Kunst angewiesen, und nur negativ und lau hinzugefügt, deswegen

sei es nicht verächtlich[80]. Schiller aber stellt das Ergötzende neben die anderen Wirkungen. Negativ, ja, wirkt der ästhetische Genuß, aber er hat auch eine positive Seite: Alle Seelenkräfte sind zu Einem harmonisch gestimmt: „Die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der anderen gespannt, kein Vergnügen auf Kosten des Ganzen genossen wird[81].“

Berger schreibt in seiner Arbeit „Die Entwickelung von Schillers Aesthetik“:[82] „Ziemlich unklar aber ist in dieser Abhandlung, was Schiller denn eigentlich als Zweck der Kunst gesetzt wissen will: Will er als ihren Zweck und Beruf Sittlichkeit oder setzt er ihn in die Herbeiführung der Harmonie unserer sinnlichen und geistigen Kräfte.“ Ich glaube, diese Unklarheit wird durch eine innerliche Disposition der Rede gehoben: Schiller unterscheidet die Wirkung der Bühne nach zwei Seiten hin (ohne sich dessen vielleicht klar bewußt zu sein). Die Bühne ist einmal die moralische Anstalt für die Gesamtheit, dadurch indirekt für den Einzelnen, andererseits gibt sie dem Einzelnen noch etwas, was ihm allein gehört: die sanfte Harmonie. Diese eigentliche Einteilung der Rede ist im äußerlichen Aufbau verwischt. Der Harmoniegedanke umfaßt die Darstellung der allgemeinen Wirkung von beiden Seiten. Erkennt man dies, so erhalten die Worte von der ästhetischen Wirkung der Bühne noch eine bedeutungsvollere Stellung. Das ist Schillers Ideal: ein Theater, das sowohl alle Kräfte des Ganzen, als auch des Einzelnen zusammenfaßt. Die Einheit der Griechen, wie er sie sieht und bald nachher wieder begeistert betont[83], schwebt ihm vor. So soll auch seinem Volk die Bühne eine Einheit geben, in die alles, was an Kräften in ihm ist, hineinströmt, um sich von da wieder, zurückschwellend, befruchtend, über das ganze Land zu verbreiten. Es ist auf die Stelle hingewiesen worden „sogar Industrie und Erfindungsgeist könnten und würden vor dem Schauplatz Feuer fangen.“ Was soll dieses Motiv anders, als dartun, daß nichts, selbst das Ent-

fernteste nicht auf der Bühne seinen Schauplatz finden kann? Neben das Ganze aber ist der Einzelne gestellt: Auch er soll eine Einheit sein, alles harmonisch in sich zu Einem verbinden. Keine Kraft sei übermächtig, keine liege ungenützt, So erscheint die Rede als ein Versuch, durch die Kunst ein Ideal zu erreichen, wo die Harmonie des Einzelnen sich ohne Konflikt mit dem Wohl des Ganzen verbindet.

Daher ist auch wohl Minors Meinung irrig, Schiller habe durch die Rede dokumentieren wollen, wie sehr er sich den französischen Geschmack zu eigen gemacht habe[84]. Daß neben englischen und deutschen Stücken auch französische zitiert werden, scheint ungenügend diese Ansicht zu stützen, zumal die Anschauungen Schillers, wie sie hier zu Tage treten, ganz im Einklang mit seinen früheren Aeußerungen stehen. Die Rede hat es auch nicht gerade nötig, entschuldigt zu werden. Allein schon Anfang und Ende könnten sie uns wert machen. Und wenn Schiller die andern Gedanken hierher und dorther entnahm — es ist wiederum mehr als eine geschickte Zusammenstellung. Davor behütet sie der Charakter der Einheitlichkeit. Außerdem: Schillers Kunst ist im Grunde stets eine ethische geblieben, nur daß das Moralische nicht mehr Zweck sondern Ausdruck und mittelbare Wirkung wurde. Auch soll man nicht verkennen, daß der Aufklärung der moralische Mensch die eigentliche Persönlichkeit war und welchen Einfluß es auf ein junges Gemüt ausüben mußte, wenn es berufen schien, seinem Volk Führer, Wohltäter und Prophet zu sein. Wie eifrig betont Sulzer, daß der Dichter zugleich ein ernster, großdenkender Mensch sein müsse! Schiller verband diese Forderung mit dem eigenen künstlerischen Erlebnis und seiner Einfühlungstheorie; er ist überzeugt, daß der Dichter in dem Augenblick des Schaffens wirklich der große Mensch ist, den er schildert[85]. Und wieder löst er diesen Gedanken in das Gefühl der Liebe auf. Den Künstler verbindet mit seinen Helden dieselbe Empfindung, wie mit dem Freund und der Geliebten; er erlebt ihre Größe, ihre Schmerzen als die seinen. Dazu ist aber die große

Liebesfähigkeit erforderlich, ohne die es keinen großen Künstler geben kann. Denn „jede Dichtung ist nichts anderes als eine enthusiastische Freundschaft oder platonische Liebe zu einem Geschöpf unseres Kopfes[86].“

Die Frage zu Ende der Einleitung ist zunächst beantwortet: Schillers Lehre vom Zweck der Kunst steht in naher Verbindung mit seiner allgemeinen Philosophie. Wird nun das Werk der Ausdruck dieser Theorie sein, so ist die vollständige Einheit hergestellt. Aber bevor wir uns zu dieser Betrachtung wenden, soll zunächst untersucht werden, mit welchen ästhetischen Mitteln der Zweck der Bühne zu realisieren ist.

2. Die ästhetischen Mittel.

Die eigentliche Aesthetik des Tragischen, wie wir sie in Schillers Aeusserungen verstreut finden, ist ungleich vorgeschrittener als die Theorie vom Zweck der Kunst. Man merkt deutlich, daß das Zeitalter in allen diesen Fragen schon manches entscheidende Wort gesprochen hatte. Kunst und Natur — nicht nur Lessing, auch Sulzer und Mendelssohn lehrten, daß ein Kunstwerk seine Wirkung verfehle, wenn es sich auf die von den Franzosen vertretene Nachahmung der Natur beschränkte. So finden wir denn bei Schiller nur an allerfrühester Stelle die zurückgebliebenere Ansicht: die beiden Vorreden der Räuber verlangen eine „Kopie der wirklichen Welt“[87] und mit naivem Stolz meint der junge Autor: „Ich denke, ich habe die Natur getroffen[88].“ Aber schon die Selbstkritik zeigt einen andern Standpunkt: „Laokoon darf in der Natur brüllen, nicht in der Kunst[89].“ Und der „Herr Autor“ gibt gerne zu, daß sein Franz keine Kopie der Natur ist, ohne sich allzu große Skrupel zu machen: „Nachdem er einmal den Menschen überhüpft hatte, ist dieser Charakter ein eigenes Universum[90].“ Ja, schon vor der Aufführung der Räuber taucht in einem Briefe an Dalberg[91] ein Satz auf, der die wirkliche Welt von der Kunst trennt: Die Kategorien der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit können durch die Freiheit der Dichtkunst um

einen Grad gesteigert werden. Die Theorie der Nachahmung wird also wohl so eigentlich nie in Schiller gewurzelt haben. Vielleicht sind die dahingehenden Aeußerungen nur einer Unsicherheit im Ausdruck zuzuschreiben, während Schiller in Wirklichkeit nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch über diese Anschauung hinaus war.

Weshalb aber muß Kunst von Natur unterschieden sein? Wegen der Verschiedenheit des Umfangs, den beide haben. Die großen Zusammenhänge in der Natur breiten sich durch Jahrhunderte, die Kunst hingegen drängt sie auf kurze Zeit zusammen, darum darf sie die Natur nicht kopieren. Wieder knüpft die Lösung an die Theodizee an: „bei der getreuesten Kopie, soweit unsere Augen sie verfolgen, wird die Vorsehung verlieren, die auf das angefangene Werk in diesem Jahrhundert erst im folgenden das Siegel drückt[92].“ Lessing hatte darauf hingewiesen, daß man bei dieser Frage nicht nur auf die Natur, sondern auch auf die menschlichen Vermögen achten müsse[93]. Schiller hat diesen Hinweis wohl beherzigt. Man kennt schon das Bild von dem Universum als einem Palast, dessen Einen Flügel man nur sieht: „der Dichter male für Ameisenaugen und bringe auch die andere Hälfte in unsern Gesichtskreis verkleinert herüber[94].“ Schiller wendet sich dabei gegen den Sturm und Drang, „der der Natur ihre Scham aufdeckt und sie zum Ungeheuer lügt[95],“ ebensosehr aber gegen die Franzosen, die durch den Anstand unter ihr bleiben. Zu einer guten Kopie (siehe oben) der Natur gehört beides: „Eine edelmütige Kühnheit, ihr Mark auszusaugen und ihre Schwungkraft zu erreichen, aber zugleich auch eine schüchterne Blödigkeit, um die grassen Züge, die sie sich in großen Wandstücken erlaubt, bei Miniaturgemälden zu mildern[97].“ So erscheint also hier die ästhetische Negation, (wie Lipps diesen Standpunkt treffend genannt hat) im Sinne Lessings[98], Mendelssohns[99] und Sulzers[100], die die Natur nur in ihrem Verfahren, in ihrer Gesetzmäßigkeit, nicht in ihrer Gegenständlichkeit nachgeahmt wissen wollte.

Auch die Geschichte ist ein Stück Wirklichkeit. Für sie

gilt also dasselbe Gesetz. Der Mensch sieht nur das freischwebende Faktum, der Dichter muß es nach Analogie der Natur motivieren. Ausdrücklich beruft sich Schiller in der Widmung des Fiesko für seine Freiheiten auf den Hamburger Dramaturgen, aber es ist kaum anzunehmen, daß Lessing mit der Stellung einverstanden gewesen wäre, die der Autor in der „Erinnerung an das Publikum" einnimmt. Lessing wies in der Dramaturgie nur darauf, daß geschichtliche Wahrheit nicht auch schon poetische sei, daß der Dichter, wenn er einen geschichtlichen Charakter aus den Taten seines Helden abstrahiert habe, eben diese Taten wieder nicht historisch, sondern aus dem nunmehr gestalteten Charakter motivieren müsse[101]. Schiller dagegen tritt die Geschichte einfach unter die Füße: „Der Genueser Fiesko sollte zu meinem Fiesko nichts als den Namen und die Maske hergeben, das übrige mochte er behalten[102]." Das war gewiß nicht Lessings Meinung.

Jener Vorwurf, die Natur zu übertreiben, richtete sich vor allem gegen Charaktere des Sturm und Drangs. Schiller ist mit Sulzer[103] und Lessing[104] der Ansicht, daß das Wesentliche des Dramas in den Charakteren liege, aus denen sich die Handlung in jedem Augenblick motiviert ergeben muß. „Die moralischen Veränderungen kennen ebensowenig einen Sprung, als die physischen[105]." „Eine Veränderung, die ich in einem Charakterzug vornehme, gibt oft dem ganzen Charakter und folglich auch seinen Handlungen und der auf diesen Handlungen ruhenden Mechanik des Stücks eine andere Wendung[106]." Zu einem solchen Charakterdrama gehört, daß die Quellen der Charaktere aufgedeckt, ihre Ressorts angegeben, ihre Katastrophe entfaltet sei. — Wie aber müssen diese Charaktere beschaffen sein? Vor allem seien es natürliche Menschen, nicht unerträglich gesteigert aber auch keine „eiskalte Zuschauer ihrer Wut, oder altkluge Professore ihrer Leidenschaft[108]." Zum natürlichen Menschen gehört, daß sich Licht und Schatten bei ihm finde. Der Dichter muß sich also hüten, „idealische Affektationen, Kompendienmenschen[109]" zu liefern. Das hat

wenigstens für den schwarzen Charakter, noch seinen Grund in der menschlichen Seele, „die so wenig anhaltende Dissonanzen erträgt, als das Ohr das Gekritzel eines Messers auf Glas[110].“ Darum müssen unmoralische Charaktere von gewissen Seiten glänzen, zum Beispiel von Seiten des Verstandes. In der Räubervorrede, deren Verteidigungscharakter schon betont wurde, glaubt Schiller sich wegen dieser Ausstattung seiner Unmoralischen ausdrücklich rechtfertigen zu müssen. Franz vor allem, „dieser spekulative Bösewicht“ ist ja ein „metaphysisch spitzfindiger Schurke[111].“ Die Selbstrezension, wohl das genialste kritische Werk des jungen Schiller, das im allgemeinen das Urteil des nächsten Jahrhunderts über die Charaktere in den Räubern vorwegnimmt, macht sich wegen dieser intellektuellen Ausstaffierung schon keine Besorgnisse mehr, im Gegenteil, hier erscheint bei der Hebung Franzens zu wenig getan: diese sich selbst befleckende Natur, die in sich die ganze menschliche Natur an den Pranger stellt, bei der Triebwerk und historische Fakta gleich offen vor Augen liegen, und deren Handlungen dadurch um so abscheulicher wirken, hätte auch moralisch gewisse Lichter erhalten müssen. Auch schon aus psychologischen Gründen: das aufgeklärte Denken, das der Dichter ihm gab, so heißt es mit echtem Rationalismus, hätte ihn notwendig veredeln sollen[112].

Intellekt beim Bösewicht als Hebung — aber auch beim Tugendhaften darf er nicht fehlen. Denn moralische Schönheit wirkt nur dann anziehend, wenn sie mit intellektueller Vollkommenheit verbunden ist.[m)] Das gilt zum Beispiel von dem alten Moor, der die plumpen Erfindungen Franzens gar zu einfältig glaubt[113].

Noch ein Wort über die Stellung der Charaktere zu einander: Lessing verlangte die Charaktere bloß verschieden, nicht kontrastiert[114]. Schiller rühmt gerade das Kontrastreiche der Räuber: wie der verworfene Sünder Karl dem schleichenden Franz gegenübergestellt ist, der mehr Glück hat und deshalb den andern hebt. Ebenso ist er in der Selbstrezension mit den kontrastierenden Charakteren der einzelnen Räuber zu-

frieden[117]. Wichtig ist bei dieser Betrachtung: daß der Charakter einer einzelnen Figur im Drama nicht nur durch sich selbst, sondern auch durch die Stellung der andern Charaktere bedingt erscheint. So weist Schiller darauf hin, das Amalie als einzige Frauengestalt „billigerweise eine Repräsentantin ihres Geschlechts hätte sein sollen[114]," da die Aufmerksamkeit am stärksten auf ihr hafte. —

Das bisher Gesagte galt von den Charakteren im allgemeinen. Aber Eine Person im Drama hat noch ein besonderes Interesse: der tragische Held. Eine Anforderung an die Charaktere überhaupt gilt vor allem für ihn: er muß der natürliche Mensch sein: empfinden. Denn nur Empfindung erweckt Empfindung. Deshalb ist auch der politische Held nur in so fern zulässig, als er nicht der politische Held ist. Hier gilt es, „Staatsaktionen aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen, und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen[118]."

Lessing polemisiert im 83. Stücke der Dramaturgie gegen Corneille, daß er das Wesentliche am Helden in die Größe und Erhabenheit setzt. So ist auch der erhabene Bösewicht ein Gegenstand der Tragödie. Im Gegensatz dazu soll der Held weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht sein. Sulzer hingegen aber sieht mit Corneille das Erhabene auch im Bösen wirken, „weil selbst in der Gottlosigkeit etwas Bewundrungswürdiges sein kann[119]." Und wir werden ganz nahe an Schiller herangeführt durch das Wort: „Ein großmütiger Bösewicht kann bald gut werden und durch seinen Schritt zu einer ehrwürdigen Größe gelangen; aber wem Stärke des Geistes und Kräfte der Empfindung fehlen, wenngleich sonst im Gemüt nichts Böses vorhanden wäre, der bleibt in der sittlichen Welt immer ein geringschätziges Geschöpf[120]." Ganz ähnlich argumentiert die Selbstrezension: „Wenigstens dünkt es mich, solche (erhabene Verbrecher) bedürfen notwendig einer ebenso großen Dosis von Geisteskraft, als die erhabene Tugendhafte und die Empfindung des Abscheus vertrage sich nicht selten mit Anteil und Bewunderung".

„Vielleicht hat der große Bösewicht keinen so weiten Weg zum großen Rechtschaffenen, als der kleine; denn die Moralität hält gleichen Gang mit den Kräften[122].“ Allerdings wissen wir, daß eine edle Seele anhaltende Dissonanzen nicht erträgt: deshalb muß der Verbrecher Züge von Menschlichkeit erhalten.[n)] Geschah dies aber, so ist er geeigneter, den Zweck der Tragödie zu erreichen, als jeder andere. „Denn wir sind geneigter, den Stempel der Gottheit aus den Grimassen des Lasters herauszulesen, als ebendieselbe in einem regelmäßigen Gemälde zu bewundern[123]. Je stärker das Laster ist, desto besser erkennen wir, daß alle seine Kabalen nur Binsengeflechte gegen die siegende Tugend sind[124].“ Aber auch abgesehen davon: niemand kann mehr unser Interesse beschäftigen, als der große Verbrecher; denn es ist eine Eigentümlichkeit unserer Seele, daß sie auf das Ausschließende geht: wen die Welt ausstößt, zu dem fühlt sich der Einzelne hingezogen. Wir glauben, die Gefahren, die die Unglücklichen ausstehen, durch unsern Beitritt und Liebe vergelten zu müssen. — Es ist interessant, wie hier Schiller für sein ursprüngliches Gefühl eine Erklärung sucht und nicht findet. Wir erklären diese Sympathie wohl auf andere Weise. —

Das Schicksal des großen Rechtschaffenen hat keine Kanten, keine Labyrinthe. Deshalb ist er für den Helden der Tragödie nicht geeignet; das Dramatische entsteht durch den Konflikt Mensch und Welt. In dem „Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ erweist Schiller die Tugend als bedingt durch diesen Gegensatz; sie entsteht, wie er früher gesagt hat,[127] erst durch den Konflikt der Neigungen: „Die schönste Tat ohne Kampf begangen, hat gar geringen Wert gegen derjenigen, die durch großen Kampf errungen ist.“ Hier wird die Wirklichkeit also nur als der Ansporn zur Tugend aufgefaßt. Anders in dem Aufsatz vom Jahre 1784: „Im Gewebe unseres Lebens spielen Zufall und Plan eine gleichgroße Rolle; den letzteren lenken wir, dem ersteren müssen wir uns blind unterwerfen.“ Es ist nicht zu verkennen, daß hier etwas Irrationales in der Wirklichkeit

erscheint: etwas für uns Unverständliches, Schicksalsmäßiges. Und nun höre man folgenden Satz aus der Vorrede der Räuber: (Karl Moor), „ein merkwürdiger wichtiger Mensch, ausgestattet mit aller Kraft, nach der Richtung, die diese bekömmt, notwendig entweder ein Brutus oder ein Katilina zu werden: unglückliche Konjekturen entscheiden für das Zweite und erst am Ende einer ungeheuren Verwirrung gelangt er zu dem ersten.“[129] Hier erscheint der Mensch durchaus nach Charakter und Umständen determiniert — gleichzeitig aber deutet das Ende des Satzes auf die moralische Freiheit. So taucht schon in Schillers frühester Zeit leise der Gegensatz auf, den wir dann durch sein ganzes Schaffen verfolgen können. Sein Problem war, wie Goethe einmal zu Eckermann sagt, das der Freiheit; der physischen zunächst, dann der moralischen. Er hat letzteres im Sinne des Kantischen Idealismus beantwortet, aber deutlich hörbar summt stets der Schicksalsgedanke mit. Man tadelt die eigentümliche Verquickung von Schuld und Schicksal in der Braut von Messina. Ich glaube, daß eben hier der verborgene Zwiespalt in Schillers eigenem Wesen sich am Faßbarsten objektiviert hat. Doch denke man an das Motiv der Astrologie im Wallenstein! An die Jungfrau von Orleans, die ein Werkzeug Gottes werden muß! An Demetrius, dem betrogenen Betrüger! Ja, man vermag noch ein Beispiel aus der frühesten Zeit Schillers anzuführen: Jene Stelle in der Bühnenbearbeitung der Räuber, wo Amalia den Unbekannten als einen Fremden küßt.[130] Schuldgefühl streift ihr den Ring, den Karl ihr gab, vom Finger. Dem Räuber aber bedeutet die Rückgabe etwas anderes: Den Willen der Vorsehung, der ihn von der Geliebten trennt: „Sehr viel hat der Mensch noch zu lernen, ehe er das Wesen über ihm auslernt, das seiner Eide lacht und weint über seine Plane“. — Vorsehung steht hier, aber wir fühlen deutlich, wie da ein Dunkles im Hintergrund droht: das unverständliche Schicksal, dessen Absicht erst der Ausgang lehrt.

3. Die Bühne.

Wir sahen, daß Schiller in dem Aufsatze von 1782 Schauspieler und Publikum für eine etwaige Fehlwirkung des Dramas verantwortlich machte. Sein Verhältnis zur Bühne gehört also einigermaßen in den Rahmen dieser Darstellung hinein.

Niemand kann wohl die erste Vorrede der Räuber ohne Lächeln lesen. Die Schimpfwörter, mit denen der Verfasser das Publikum hier bewirft: Pöbel, Mistpantscher —, die affenartige Possierlichkeit, mit der er das Unverständnis der Zuschauer karikiert, sind von einer wirklich lustigen Lebendigkeit. Mit dem Hochmut des unaufgeführten Dramatikers widerrät er, sein Schauspiel auf die Bühne zu bringen. Das Publikum ist zu kurzsichtig, sein „Ganzes auszureichen, zu kleingeistig, sein Großes zu begreifen, zu boshaft, sein Gutes wissen zu wollen[131]," mit einem Wort, es ist nicht maßgebend für die Beurteilung. Darum betrachtet er sein Stück als ein Lesedrama. — Derselbe Autor erklärt nach einem Jahr demselben Publikum mit vollendeter Courtoisie: daß es durch die gütigste Aufnahme der Räuber seine Leidenschaft für die Bühne belebte und daß ihm all seine künftigen dramatischen Produkte gewidmet seien[132].

Das ist nicht nur eine Artigkeit. Daß Schiller in seinen Vorreden wirklich der Fuchs ist, dem die Trauben zu hoch hängen, können wir schon bald nachher konstatieren. Zwar schilt er noch, daß er bei seiner Bühnenbearbeitung der Räuber an sich gute Züge den Grenzen der Bühne, dem Eigensinn des Parterre, dem Unverstand der Gallerie oder sonst leidigen Convenienzen opfern müsse[133]. Aber er erwartet doch von der ersten Aufführung, daß seine ganze dramatische Welt dabei aufwachen werde, und er will noch einer zweiten beiwohnen, um mit desto größerem Vorteil beim Fiesko zu Werke zu gehen. Er interresiert sich für das Detail der Aufführung: „Die Wahl der Kleidung ist in der Natur eine Kleinigkeit, niemals auf der Bühne[134]." — Noch deutlicher aber zeigen die Bühnenbearbeitungen der Räuber, wie hoch Schiller

den Wert der Bühne anschlägt und was er ihr zu opfern bereit ist: die lyrischen Stellen — so die prächtige Bibelvorlesung in den Räubern — werden einfach gestrichen, krasseste Wirkungen eingefügt (die Bestrafung Franzens), sodaß der letzte Akt tatsächlich schon unerquicklich wird. Und Schiller der gegen die Koketterie der Schauspielerinnen zu Felde zieht, unterläßt es nicht, trotz seines moralischen Zweckes, den Räuber Karl die Brust der Geliebten entblößen zu lassen.

Aehnlich im zweiten Fiesko. So wird zum Beispiel das Motiv der Verführung Bertas ersetzt durch den Theaterkoup, der Fürst sei durch den Blick der Tugend zurückgeschreckt worden. Ueberhaupt kann die Umkehrung der ganzen Idee: zuerst Fiesko ein Ehrsüchtiger, dann ein Befreier des Volkes, und ihre leichte Möglichkeit, von vornherein schon Mißtrauen gegen das Stück erwecken. — Trotz alledem — man merkt bei beiden Bearbeitungen das ursprüngliche Theaterblut und läßt sich gerne versöhnen, umsomehr, als Schiller durch die Bühne auch theoretisch gewinnt: die Selbstkritik der Räuber ist wohl nicht wenig durch die Aufführung beeinflußt worden. —

Wir sehen also, Schiller hat seine Abneigung gegen das Publikum recht bald aufgegeben. Allerdings grollt es noch in dem Aufsatze „Ueber das gegenwärtige teutsche Theater“ bedenklich nach; aber hier handelt es sich doch mehr um einen Teil des Publikums, nicht mehr um eine Ablehnung überhaupt. Auch ist die Entrüstung gegen diesen Teil hier viel ernster und ethischer. Vor allem greift Schiller diejenigen an, die — den Schauspielerinnen zu Liebe ins Theater gehen. Denn wie kann es dann Wunder nehmen, wenn die Aktricen mehr auf ihren Ruhm außerhalb der Kulissen als auf den hinter ihnen bedacht sind[135]! Die moralische und soziale Hebung des Schauspielerstandes aber ist zum Zustandekommen einer idealen Bühne durchaus erforderlich. Deshalb redet Schiller auch den Dilettanten das Wort. Sie würden außerdem die traditionellen Mittel verschmähen und natürlicher spielen, eine Meinung des Sturm und Drangs, die im schroffen Gegensatz zu Lessing

steht. Schiller hat sich allerdings bald bekehrt: in der Vorrede zur rheinischen Thalia erklärt er, daß er die theatralische Kunst für zu ehrwürdig halte, als daß er sein persönliches Urteil aufdrängen wolle[137]. Aber auch hier wird ausdrücklich betont, daß der Schauspieler sich dem Kunstwerk unterordnen müsse, und nicht das Höchste in der eigenen Virtuosität erblicken dürfe.

So sehen wir, wie Schiller von allen Seiten theoretisch Stellung zum Drama und zur Bühne zu gewinnen versucht.

Der moralische Zweck und das Werk.

Welcher Unterschied, wenn man das Drama Lessings oder gar der Kleinen um ihn mit den Erzeugnissen des Sturm und Drangs vom Goetz bis zum Don Carlos vergleicht! Ich meine: nicht vergleicht mit Mitteln subtiler Begrifflichkeit, sondern unmittelbar als Empfindung vom Ausdruck zweier Zeitalter. Lessing, die edle Blüte der Aufklärung, eine Natur rücksichtsloser Reform, wo sie der Ernst der Lebens- und Kunstauffassung gebietet, aber immer voller Achtung vor einer Kultur, die ihn als endgiltig erarbeitetes Gut der Menschheit erscheint; die Stürmer und Dränger revolutionär, grimmig gegen jede Autorität von Regeln, Meinungen und überkommenen Zuständen: so stehen sich die Generationen, so steht sich auch der Ausdruck ihres Lebensgefühls im Kunstwerk gegenüber. —

Wie sonderbar aber berührt es dann, wenn man von dem Erlebnis dieses Gegensatzes zurückbiegend, in der Theorie der Zeit einen gleichen Gegensatz zu finden erwartet, gleiche Bewegung der Leidenschaft bei den Neueren, vielleicht noch heftigere, entsprechend dem freieren Spielraum des Subjektiven im kritischen Werk — und nun eine ganz spärliche Ausbeute findet, ja in dem eigentlichen Höhepunkt und Abschluß der Richtung, bei Schiller eine Theorie, die über die Lessings in den Grundzügen nicht hinwegkommt, manchmal noch unter ihr bleibt.

Romantik und Sturm und Drang haben vieles miteinander gemein. In diesem Punkt trennen sie sich gänzlich:

Während die ungeheure Produktivität derer um Goethe und Schiller sich fast ausschließlich im Kunstwerk niederschlägt, strebt die Romantik in großem Umfang danach, die Idee des Kunstwerks festzustellen, das sie schaffen will. Daher auch hier tiefgehende Untersuchungen über Wesen und Mittel jeglicher Kunst und Art. Die Hauptquellen des Sturm und Drangs hingegen beschränken sich auf aphoristische Meinungsäußerungen, wobei vor allem der Kampf gegen die von Lessing streng verwahrte Einheit der Handlung eine Rolle spielt. Nirgends aber wird der Versuch gemacht, von einem begrifflich festgelegten Grundprinzip aus die neue Richtung zu rechtfertigen.

Die Erklärung dieses Gegensatzes ist nicht schwer. Der Romantik handelte es sich um eine Theorie der Kunst. Diese mit der Philosophie ihrer Gegenwart so eng verknüpfte Schule ist undenkbar ohne die Bestimmtheit von Ideen dessen, was sie bezweckte. Der Sturm und Drang hingegen bedurfte keiner Theorie. Worauf er sich gründete, war nicht die Anschauung einer zu verwirklichenden Idee, es war die Entdeckung einer neuen Erkenntnisart. Grade der Gegner des von ihnen so angebeteten Theaters hatte ihnen das fertige Werkzeug in die Hand gegeben: Jean Jacques Rousseau.

Natur! Die hatten auch bisher die Aesthetiker gepredigt, wenn sie dem jungen Dichter die Regeln darlegten, nach denen er zu arbeiten habe. Aber mit welchen Schwierigkeiten war es verbunden, eines der begnadeten Genies zu sein! Die Natur, die sie vorschrieben, mußte beobachtet werden mit Fleiß und Verstand, als mit zwei Gläsern, durch die man ihre breite Szene betrachtete. Nun aber war etwas Wunderbares geschehen: Die ferne Natur war nahe gerückt, ganz nahe, der Dichter selbst gehörte zu ihr, er war ein Teil ihres Ganzen und wenn er sie darstellen wollte, so brauchte er nur in sich selbst zu greifen: denn sie trug dieselben Züge wie er, nur größer, gewaltiger als er, der von einer verderblichen Kultur der großen Mutter entwöhnt worden war. Kultur aber hieß: Denken, Begrifflichkeit, kalter Verstand — Natur: das Ur-

sprüngliche, die heiße Empfindung, die im Augenblick antwortet auf jeden Eindruck der Außenwelt, hieß Herz, Mensch — Und diese Natur war gut. Das wurde nicht bewiesen, das war Glaube, war wiederum Empfindung und damit Natur! So hatte man ein ethisches Werturteil ausgesprochen: Gut und Böse hieß also nichts anderes als Natur und Unnatur. Und da nun der Einzelne selbst Natur war? Mußte er nicht das Gleiche im Gleichen finden? Das Ungleiche im Ungleichen? So wurde das Urteil über Gut und Böse in das Empfinden des Einzelnen verlegt, nicht etwa als ein Subjektives, das nur für ihn Giltigkeit habe. Natur — die war in allen Menschen gleich und das Urteil des Einzelnen gewann dadurch Rechtskraft für die ganze Menschheit.

Allerdings, nur der konnte diese Stellung des Richters über Gut oder Böse für sich behaupten, in dem die Gnade der Natur den Sieg davon trug über die Verderbungen der Kultur. Und das waren nur Auserlesene. Die Dichter allein, die Originalgenies, ihnen, denen schon die vorhergehende Zeit eine so hohe Stellung eingeräumt hatte, durften Anspruch erheben, den Dingen noch als unmittelbare Geister gegenüber zu stehen. Damit ergab sich die neue Stellungnahme zur Kunst. Das ethische Moment, die Zwecksetzung behielt man bei — es hatte doch auch die Rousseaubewegung einen ausgesprochenen ethischen Charakter — nur daß der Kampf um Sittlichkeit und Unsittlichkeit nun der Kampf hieß zwischen Natur und Kultur und daß bei der Darstellung und Auffassung dieses Kampfes die Empfindung des Genies allein die Regel gab.

Auffallend ist nun, wie diese Gegenüberstellung von Natur und Kultur im Drama, dem geeignetsten Schauplatz unmittelbarer Leidenschaftsausbrüche, mit fast schematischer Uebereinstimmung der Form geschah. Da man die krasseste Wirkung für die beste hielt, sich nicht genug tun konnte in der Steigerung des in tausend Formen doch einzigen Erlebnisses jenes Gegensatzes, so suchte man diejenige Stelle auf, wo er am schärfsten in die Erscheinung trat: Bedrängt von der Kultur mußte sich die Natur gegen sich selbst wenden. Wo aber

sprach Natur deutlicher als in der Verwandtschaft des Blutes? Und so sehen wir, wie im griechischen Drama, nur aus anderen Gründen die schrecklichsten Dinge zwischen den nächsten Verwandten geschehen. In Leisewitzens „Julius von Tarrent“, in Klingers „Zwillingen“ und beeinflußt von Beiden in Schillers „Räubern“ sind es Brüder, die sich gegenüberstehen, in den „Räubern“ auch Vater und Sohn (man vergleiche die frappante Uebereinstimmung der Situation mit der in Lenzens „Beiden Alten“), Vater und Sohn ebenso in „Kabale und Liebe“. In Wagners „Kindsmörderin“ Mutter und Kind. Im „Ugolino“ Vater und Söhne untereinander. Wenn man mag, kann man letzteres Werk gradezu als Symbol dieser Form auffassen: Menschen in Bestien verkehrt, gegen ihr eigenes Fleisch wütend, so zeigte sich den Jüngern Rousseaus die Welt der Kultur.

Auch diese auffallende Art der Darstellung hat keinen Weg in die Theorie gefunden. Die Aesthetik des Sturm und Drangs war eine praktische. So kam es, daß Schiller wohl die Werke eines Gerstenberg, Klinger, Leisewitz las und mit Begeisterung die gleiche Grundstimmung in ihnen entdeckte, als aber seine theoretisch veranlagte Natur nach Vorbildern für seine Betrachtungen suchte, da wurde er wieder auf Lessing, ja auf Sulzer zurückgewiesen. Das ist bedeutsam. Einmal ein echter Sohn der Zeit, in dem was ihre positive Errungenschaft darstellt: die Empfindung des Dichters zum A und O der Kunst gemacht zu haben, erkennt anderseits der Schüler Lessings das Vorhandensein von Regeln, die im Kunstwerk selbst gegründet sind. So hat er erreicht, was selbst Goethe im „Goetz“ nicht gelang: das Empfinden seiner Zeit im lebendigen und dauernden Bühnendrama zu objektivieren.

Aber ich greife vor.

Die Frage, die im ersten Kapitel gestellt wurde, ist diese: Entspricht Schillers poetisches Werk jenem Optimismus der Liebe, den wir in seiner Jugendphilosophie erkannten und in den kunsttheoretischen Schriften wiederfanden? Schon ein kurzer Blick auf die Lyrik macht stutzig. Neben jenen enthusiastischen Liebesgedichten, die sich oft bis zu geschmack-

loser Verstiegenheit verlieren, das krasse Gegenteil: neben dem „Triumph der Liebe“ jener „Venuswagen“, der in einer Welt manigfacher Untaten die Buhlerin Cypria als Mittelpunkt zeigt. Venus wird zwar verurteilt, aber wo?:

„Dichter forschten lange nach dem Namen,
Vorgebirg des Wunsches nannten sie's,
Die Gedanken, die bis dahin schwammen
Nannten's — das verlor'ne Paradies.“

Unmittelbar steht diese skeptisch Rousseauisch rückschauende Satyre neben der begeisterten Lobpreisung göttlicher Liebe. Und so ist es überall, wo der in das Universum ausschweifende Enthusiasmus auf die reale Erde zurückkehrt:

„Wohl dir, wohl in deiner schmalen Zelle!

ruft Schiller einem toten Jüngling zu:

Diesem komisch-tragischen Gewühle,
Dieser ungestümen Glückeswelle,
Diesem possenhaften Lottospiele,
Diesem faulen fleißigen Gewimmel,
Dieser arbeitsvollen Ruh,
Bruder, diesem teufelvollen Himmel
Schloß Dein Auge sich auf ewig zu.“

Mit deutlicher Absicht ist hier der Zwiespalt im Verhältnis zur Welt ausgesprochen. Und man verkennt wohl nicht, daß die Empfindung mehr zur trüben als zur optimistischen Auffassung neigt.

Fragen wir uns nun: entspricht im innersten Grunde sein Drama der Theorie, die er nicht nur als Ideal aufstellt, sondern als erreicht behauptet? Mündet seine Tragödie wirklich in die Theodizee, bleibt, wie Otto Lempp meint, das Sittliche am Ende siegreich?

Man kann ein Dichtwerk in zwei Weisen betrachten: einmal sozusagen äußerlich, wobei jede Linie, jedes Motiv als wirklicher Ausdruck des dichterischem Erlebnisses betrachtet wird, dann aber, indem man aus dem Ganzen das Erlebnis zu erfassen versucht, und nun das Einzelne von diesem Gesichtspunkt aus nicht mehr gläubig hinnimmt, sondern prüft und

wertet. Erst die letztere Art kann zur innerlichen Auffassung eines Kunstwerks führen.

Schiller sagt in der Vorrede der Räuber: „Das Laster nimmt den Ausgang, der seiner würdig ist. Der Verirrte tritt wieder in das Geleise der Gesetze. Die Tugend geht siegend davon.“ Niemand wird das abstreiten können, falls er zugibt, daß Karl Moor das Laster ist. Aber wie sieht die Tugend aus, die da „siegend davongeht?“ Ist es das Sittliche, das die freie Tat verurteilt und verwirft? Oder wird dies Sittliche selber irrational, unverständlich in seinem Wirken?

Es ist auf das Schicksalsmotiv im Wallenstein hingewiesen worden. Aber dieses ist nur ein retardierendes Moment. Die Tat Wallensteins gehört in ihren Anfängen ihm allein an. Er ist ein aktiver Held Ganz anders in Schillers ersten Dramen (ich nehme den Fiesko aus). Nicht der Held gibt hier den Anstoß zur Handlung. Die Welt drängt gegen ihn an, er muß sich gegen sie verteidigen. — Und diese Welt ist schlecht, ist faul im innersten Kern.

Karl Moor — „Falsche Begriffe von Tätigkeit und Einfluß, Fülle von Kraft, die alle Gesetze übersprudelt mußten sich natürlicher Weise an bürgerlichen Verhältnissen zerschlagen und zu diesen enthusiastischen Träumen durfte sich nur eine Bitterkeit gegen die unidealische Welt gesellen [139] —.“ Nirgends in den Räubern wendet sich Schiller gegen Karls falsche Begriffe von Tätigkeit und Einfluß. Oder meint er mit obigen Worten etwa die Expektoration gegen das tintenklecksende Säculum? Aber ist das nicht eher Fülle von Kraft? Wirken wollen und nicht können wegen der Enge der bürgerlichen Welt: das Große hat keinen Raum in den heutigen Verhältnissen — so lautet Schillers erste Anklage. Aber diese Welt ist nicht nur eng, sie ist auch schlecht. Ganz abgesehen von Franz, der schließlich ein Einzelner ist und dessen Intrige erst der Anlaß zu dem innerlichen Konflikt wird, dem Gegensatz Karls zur Welt. Schiller hat in seinen ersten Dramen noch nicht gewagt, diesen Gegensatz ganz nackt hinauszustellen. Doch ist des Räuberhauptmanns Art zu handeln, doch sind

seine Worte und die Erzählung Kosinskis ein Vorspiel zu der Fuge, die dann in Kabale und Liebe folgte. Schiller hat hier seinen Helden handeln lassen, wie es seiner eigenen Denkweise entsprach: das Unrecht, das ihm widerfährt, breitet er in die Welt hinein; ein Mensch hat es ihm angetan, die Menschheit soll es entgelten. Damit wird aus der einfachen Familiengeschichte, wie Schiller sie aus der Erzählung Schubarths übernahm, ein Weltanschauungsdrama, ein Kampf zwischen Idee und Wirklichkeit. Unidealisch ist die Wirklichkeit, so steht schon in der Vorrede und gibt wohl Grund zur Bitterkeit. Man nehme die Stelle, wo Karl Moor dem Pater gegenüber seinen Räuberberuf rechtfertigt Sollte Schiller diese Anklagen immer nur mit dem Gefühl geschrieben haben: ich rechtfertige die Vorsehung, die Tugend geht siegend davon?

Und wo bleibt der Enthusiasmus der Liebe? Karl Moor ist weit davon entfernt, nur an einer Stelle[140] erscheint der Gedanke der Glückseligkeit, aber auch nicht als etwas Starkes, Diesseitiges, sondern als ein Ersatz im Jenseits für das Leid dieser Welt. Unsterblichkeit? Karl Moor leugnet sie nicht, aber auch kein freies Ja, skeptisch wägt der Monolog in der 5. Szene des IV. Aktes hin und her und gibt keine entschlossene Antwort auf die Frage. Und der Schüler der Schotten, der in seinen philosophischen Reden Lamettrie an den Schandpfahl stellt, läßt den Helden, den er mit Liebe schuf, bis zum zynischen Materialismus gehen: „Glaubt Ihr, ich werde zittern? Geister meiner Erwürgten! ich werde nicht zittern. — Euer banges Sterbegewinsel, Euer schwarzgewürgtes Gesicht — Eure fürchterlich klaffenden Wunden, sind ja nur Glieder einer unzerbrechlichen Kette des Schicksals, und hängen zuletzt an meinen Feyerabenden an den Launen meiner Ammen und Hofmeister, am Temperament meines Vaters, an dem Blut meiner Mutter[141] —“ Hier ist, wie Kuno Fischer bemerkt, „der merkwürdige Punkt, wo die Anschauungsweisen der beiden Brüder, die nicht entgegengesetzter sein können, für einen Augenblick zusammentreffen und sich kreuzen[142],“ der Punkt auch, wo wir von einem

zum andern überzugehen vermögen. Schiller hat in dem bekannten Brief an Reinwald betont, daß die vom Dichter dargestellten Charaktere eigentlich er selbst sind, nur in anderen Mischungen[149]. So dürfen wir auch Franz in Schillers Erlebnis nicht als eine ihm fremde Fiktion auffassen. Die Zynismen der Rolle sind so großartig in ihrer spintisierenden Konsequenz, so eng zusammengefügt und einheitlich, wie einer, der solchen Gedankengängen fremd war, sie niemals hätte gestalten können. Auch aus ihnen fühlt man ringendes Leben und den inneren Zwiespalt in der Natur dessen, der sie schuf.

Karl Moor erkennt am Ende des Stücks reuig die Hand der Vorsehung. Aber gerade sein Hinweis auf die Unerforschlichkeit ihrer Pläne wirkt, ganz anders, als er beabsichtigt war. Alle diese Greuel sind nur hervorgerufen durch die Intrige eines Schurken, der den Bruder in Verzweiflung hineinhetzt, so daß er zum Verbrecher an der ganzen Menschheit wird? Wozu das? — Aber dann, wenn es zu spät ist, dann löst die Vorsehung den Knoten, und nun, — verfällt der Sünder ihrem Richtspruch. Gewiß, das Sittliche, das abstrakt Sittliche siegt, aber es ist nicht, wie gefragt wurde, das Sittliche, das die freie Tat belohnt und bestraft.

So wird die Theodizee innerlich gerade in ihr Gegenteil verkehrt: eine Anklage gegen die Unverständlichkeit der menschlichen Schuld und der Strafe, die ihr notwendig folgt. Kein Wort kann die Situation des tragischen Helden in den Räubern besser kennzeichnen, als Goethes Verse:

„Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann übergebt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden."

Wie wenig Schiller selbst mit der Moral seiner Räuber zufrieden war, zeigt ein Brief an Heribert von Dalberg. Hier kündigt er als nächstes Werk nach dem Karlos einen zweiten Teil der Räuber an, „welcher eine völlige Apologie des Ver-

fassers, über den ersten Teil sein soll, und worin alle Immoralität in die erhabenste Moral sich auflösen muß[144].“

Fiesko bedeutet eine Pause, ein Atemholen in der Anklage Schillers gegen seine Zeit. Nur in der Gestalt des Gianettino zeigte es sich, daß es auch hier unter der Oberfäche wühlt. Im übrigen ist Fiesko der erste aktive Held Schillers. Sollte wenigstens der aktive Held werden. Aber er gelang nicht. Hier fehlte eben das ursprüngliche Erlebnis. Der klug und rückhaltend sein sollende Fiesko ist im Grunde eine offene, ja mit seinen Geheimnissen posierende Natur ohne jede stark betonte Linie. Man fühlt deutlich den erfolgreichen Dramatiker, der nun möglichst bald ein neues Stück auf den Brettern sehen will. So steht denn auch das Werk zu dem Theodizeegedanken, zum Sittlichen überhaupt, kaum im Zusammenhang.

Dann aber brach es los: Kabale und Liebe. Das ist nicht mehr das Andeutende der Räuber. Hier wird diese Welt, diese gemeine Welt, in der das Reine keinen Platz hat, ohne Symbol, in ihrer ganzen Nacktheit, auf die Bühne gestellt. Nur mühsam verbirg sich der ärgste Pessimismus unter einem aus der Theorie herauskonstruierten moralischen Ausgang.

Schillers Thema gehört nicht ihm allein an. Der Gegensatz der Stände war in den Tagen Rousseaus Gemeingut. Der Sturm und Drang hat sich dies fruchtbare Motiv nicht entgehen lassen. Aber die Vorgänger faßten diesen Gegensatz losgelöst von den allgemein staatlichen Verhältnissen. Neu war bei Schiller der Ausblick in den großen Zusammenhang des Staatslebens, der auch vor dem Thron nicht Halt machte und das Familiendrama zu einer rücksichtslos anklagenden politischen Tragödie erweiterte. Neu war auch die Wucht, mit der hier die Anklagen vorgebracht wurden, und diese Wucht war unmöglich, ohne die innerlichste Anteilnahme des Dichters an den Vorgängen, die er schilderte. Die Zeitstimmung, die ihn mit den andern jungen Dramatikern verband, gebar nur die ähnliche Form, aber sie bekleidete ein Erlebnis, das ganz in

der Seele ihres Schöpfers lag: den Gegensatz der moralischen Forderung und der dieser ganz inkommensurabelen Welt.

Hier tritt die verteidigende Passivität des Helden oder der Helden am deutlichsten in die Erscheinung. Wo soll man eine Schuld der beiden jungen Liebesleute finden? Darin, daß Karl Luise nicht vertraut, nachdem er einen Brief von ihrer eigenen Hand bei dem Hofmarschall findet? Daß Luise diesen Brief schreibt? Aber wie innerlich ist das motiviert: Elternliebe wäre hier moralische Schuld? Und muß der Brief, wie unverständlich er innerlich auch Ferdinand sein mag, nicht durchaus zwingend wirken? Nein, diese jungen Menschen sind frei von jeder menschlichen Schuld: sie erliegen der Verruchtheit der sie umgebenden Welt. Wie ist in Luisens Himmelssehnsucht das Gebrochene von Anfang an ausgedrückt! Und fühlt man nicht gleich die Beklemmung, die über dem ganzen Stück liegt?

Die Welt aber, gegen die die Schuldlosen ankämpfen müssen, tobt in „anarchischem Aufruhr“ dahin. Da ist keine Liebe, kein moralisches Gesetz: nicht einmal Erwägungen, moralischer Widerstreit in den Beteiligten. Es gilt als durchaus selbstverständlich, daß jeder nur seinem persönlichsten Zweck dient, gleichviel, welcher Mittel er sich dabei bedient. Wurm, der Marschall, der Präsident — jeder hat seinen besonderen selbstischen Grund beim Handeln, und ihr Zusammenhalt beruht nur auf der Geseinsamkeit ihrer Interessen. Jede Schandtat, wenn sie zum Ziel führt, ist erlaubt. Die Religion selbst, der Eid, müssen als Mittel dienen. Und diese ganze Welt gravitiert zu einem Mittelpunkt, dem Fürsten, der sie allererst möglich macht. Er ist der Sinn des Staates, für seine Lüste werden die Landeskinder verkauft, um seine Gunst, die nicht mit dem Verdienst zusammenhängt, scheut man nicht vor einem Mord zurück. Das ist es eben, was diesem Bild seinen abscheulichen Charakter verleiht: es ist nicht zufällig, sondern System: das herrschende Böse.

Geht nun auch hier die Tugend siegend davon? Sind wir befriedigt, wenn Ferdinand und Luise verziehen haben,

wenn der Präsident sich selbst dem Gerichte stellt? Wieder hat Schiller versucht, sein Werk in Einklang mit der göttlichen Gerechtigkeit zu bringen. Aber wo ist die Güte? Ein Verbrecher, mit dem wir kaum Sympathie haben, gibt sich selbst der Strafe (und auch dieses Motiv ist durch Wurms Verhalten getrübt), die jungen Menschen aber sind erst dabei zu Grunde gegangen. Was bleibt also übrig, als ein eventueller Wechsel auf das Jenseits? Und was ändert selbst das an der Tatsache, daß in dieser Welt das Ideal keinen Raum hat?

Das wirkende Sittliche in den beiden Dramen ist ein schlechthin Aeußerliches. Nicht in jedem Einzelnen entwickelt es sich und bestimmt sein Schicksal, sondern wir ahnen nur eine sittliche Gewalt, deren tiefster Sinn aber für uns unverständlich und dunkel ist. Das ist jedenfalls das unbestrittene Resultat: in dieser Welt ist etwas Irrationales, das keine diesseitige Betrachtung zu deuten vermag. Um die fehlende Immanenz des Sittlichen richtig zu würdigen, erinnere man sich an ein Motiv aus Kabale und Liebe, das dann in Wallenstein wiederkehrt. Für seinen Sohn begeht der Präsident Verbrechen, für seinen Sohn begehrt Oktavio den Fürstenhut. Aber wie anders ist die Entwicklung in der Trilogie: Max Piccolominis Schicksal vollendet sich moralisch in ihm selbst, er duldet ein frei gewähltes, und wunderbar steht die feine Gestalt des Vaters zwischen Pflicht und selbstischem Motiv, ohne daß so recht deutlich wird, welches das stärkere ist. Das verrät wohl nur der schmerzliche Aufblick am Schlusse.

Es ist schon häufig darauf hingewiesen worden, wie Schiller in Kabale und Liebe persönlich Erlebtes verwendet hat. Der Herzog Eugen, die Maitressenwirtschaft, die verkauften Landeskinder — all dies kannte der Karlsschüler aus eigener Anschauung. Aber daß es nicht allein das rohe Erlebnis in seiner Gegenständlichkeit ist, das hier spricht, dafür geben uns Schillers Briefe den deutlichsten Beweis. Hier ist der Widerstreit nicht mittelbar im Gestalteten ausgedrückt, sondern der Mensch zeigt im unverschönten Wort sein verwundetes Gemüt. Von 1780—1784, immer kehren höchst

deprimierte Wendungen wieder, die mit dem Optimismus der Theosophie im schroffsten Widerspruch stehen. Der Pessimismus in den Briefen an Hoven ist nicht der Einfluß einer vorübergehenden Stimmung. Zwar hat sich das Kräftige in Schiller trotz aller Sorgen, trotz Verfolgung und Schulden behauptet, aber es war nur der starke Wille, der ihn mitten in allem Unglück stützte. Wo er sich einmal gehen läßt, hören wir resignierte Klagen: er hat es nötig, mit Gott und seinem harten Verhängnis versöhnt zu werden,[145] und er schreibt an Reinwald: „Ich bin hier noch nicht glücklich gewesen und fast verzweifle ich, ob ich je wieder in der Welt darauf Anspruch machen kann[146].“ Menschen? „Wenn man die Menschen braucht, so muß man ein H...dt werden oder sich ihnen unentbehrlich machen. Eins von beiden oder man sinkt unter.“

Das ist die andere Seite von Schillers Menschen- und Weltauffassung, und es braucht uns nun nicht mehr zu verwundern, daß sie in seine Dichtung eingedrungen ist. Denn auch Schillers Werk ist, wie das eines jeden echten Künstlers Erlebnisdichtung. Nicht in Goethes Art schafft er, der das Widerstreitende in sich als widerstreitende Menschen im Drama herausstellt: er hebt sein Leid oder Glück zur Idee und breitet es dann mächtig über die Welt. Hier erst findet er eine Auflösung der quälenden Kontraste. Die Dichtung und die Philosophie der Liebe sind Schillers Rettung in der Jugend gewesen. Die Dichtung: Darum fürchtet er „nicht ohne Ursach“, wie er in einem Brief an Dalberg schreibt, daß früher oder später sein Feuer für die Dichtkunst erlöschen würde, wenn sie seine Brotwissenschaft bliebe[148]. Denn sie war die Stelle, wo er sich ausschreien konnte für das, was verhalten ihn zerbrochen hätte. Die Philosophie der Liebe: denn es wäre ebenso falsch, deren innere Wahrheit bei Schiller leugnen, als jene pessimistische Stimmung verbergen zu wollen. Der junge Schiller ist eine Ekstatiker: dann schwärmt er in die Himmel aus, dann fühlt er auf sich die schwerlastende Erde. So konnte das Gleichgewicht nur durch etn ewiges Ueber-

stürzen aus einem Zustand in den andern gewahrt bleiben und die Worte in der Theosophie des Julius sind mehr als rhetorisch: „Ich bekenne es freimütig, ich glaube an die Wirklichkeit einer uneigennützigen Liebe. Ich bin verloren wenn sie nicht ist. Ich gebe die Gottheit auf, die Unsterblichkeit und die Tugend. Ich habe keinen Beweis für diese Hoffnungen mehr übrig wenn ich aufhöre, an die Liebe zu glauben[149].“ Das ist Schillers innerstes Bekenntnis.

Man sieht gleichwohl, daß dieser unerträglich gespannte Zustand auf die Dauer sich nicht halten konnte. Der Uebergang Schillers zu andern Anschauungen ist nichts Zufälliges; es ist die Lösung einer Krisis, die auf die eine oder die andere Weise erfolgen mußte.

Rückblick.

Als Resultat ergiebt sich Folgendes: Den größten Einfluß auf Schillers Jugendphilosophie und die lyrische Stimmung üben die schottischen Moralphilosophen aus. Er empfängt indes ihre Lehren erst durch einen der kleineren Epigonen, Adam Ferguson, der das von Hutcheson übernommene System des allgemeinen Wohlwollens mit Leibnizschen Gedanken verbindet. Leibniz selbst beherrscht in Deutschland noch die Zeit und wird Schiller durch den Unterricht in der Karlsschule bekannt. Trotz starker rationalistischer Einflüsse gelingt es dem Dichter den Shaftsburyschen Enthusiasmus in sich wieder zu erschaffen und seiner Philosophie durch das Zentralgefühl der Liebe einen zwar nicht begrifflich aber künstlerisch originalen Charakter zu geben. Optimistische Theodizeegedanken spielen eine bedeutende Rolle.

Von hier ist ein Uebergang zur tragischen Theorie gegeben: Die dramatische Kunst dient zu einem Teil der Rechtfertigung Gottes —. Sie kann aus dem manchmal unharmonisch erscheinenden Ganzen der Welt ein harmonisches Teil als Symbol herausstellen. Diese Auffassung der Kunst als Zweck für Anderes beschränkt sich indessen nicht auf den Theodizeegedanken. Die Schaubühne wird überhaupt als eine Dienerin der Moral (in weiterem Sinn), betrachtet: Sittliche Besserung und aufgeklärtes Denken zu verbreiten, ist ihr Ziel. Schiller steht hier auf dem Boden einer allgemeinen Zeitanschauung. Lessing, Mendelssohn, Sulzer führen ihn in diesen Fragen.

Vor allem steht der Letztere ihm nahe. Mit ihm vertritt er die französische Abschreckungstheorie, die stets bestimmte moralische Wirkungen verlangt, wenn auch Lessings vermittelnder Standpunkt seine theoretischen Ansichten modifiziert.

Aber neben dem Prinzip der moralischen Wirkung, tritt noch der Harmoniegedanke auf. Galt jenes für die Gesamtheit, so ist Harmonie der Seelenkräfte das Geschenk der Bühnen an den Einzelnen. Hier vereinigt sich die tragische Theorie wieder mit der allgemeinen Philosophie: Ueber Vorurteile und Alltäglichkeit erhoben, erscheinen die Menschen als Ein Geschlecht. — Dies ist ein Ansatzpunkt zu weiterer Entwickelung.

Der Zweck der Bühne ist mit ästhetischen Mitteln zu verwirklichen. In diesem Zusammenhang treten Einzeluntersuchungen auf: Das Verhältnis von Kunst und Natur wird beleuchtet und der Grundsatz der ästhetischen Negation ausgesprochen. Die Geschichte erscheint als der dichterischen Willkür preisgegebene Form. Bemerkungen über die Charaktere verlangen ein Mittleres zwischen den Franzosen und dem Sturm und Drang. Erhabenheit wird mit Corneille und Sulzer gegen Lessing als wesentlichstes Moment für den tragischen Helden betont. Der Schicksalsgedanke in eigentümlicher Verbindung mit dem der moralischen Freiheit tritt auf bei der Betrachtung des Verhältnisses von Welt und Mensch.

Auch die Bühne ist ein Instrument des moralischen Zweckes. Schiller steht ihr vor der Aufführung seines ersten Dramas ablehnend gegenüber. Doch bedingen dies weniger sachliche Gründe, als ein etwas posierender Hochmut. Dies zeigt sich vor Allem in einer großen Rücksichtnahme auf die Szene gelegentlich der Bühnenbearbeitungen des Fiesco und der Räuber. An Stelle der Ablehnung tritt bald die Lust zu Reformen, Schiller befürwortet eine ethische und soziale Hebung des Schauspielerstandes.

Damit sind die Mittel zur Verwirklichung des moralischen Zwecks aufgezählt. Ein Blick auf das Werk zeigt nun einen

deutlichen Gegensatz zur Theorie. Zwar entspricht ihr der äußere Aufbau der Dramen, nicht aber das künstlerische Erlebnis. Den Einfluß des Sturm und Drangs in Stoffwahl und Ausführung leicht erkennend, finden wir doch eine der lyrischen Grundstimmung stark widersprechende, persönliche, pessimistische Weltbetrachtung, die uns nun auch in der satirischen Dichtung auffällt, vor allem aber aus unmittelbaren Aeußerungen des Dichters zu uns spricht. Schillers spätere Entwicklung erscheint in Hinsicht auf diese Kluft als eine notwendige.

Anmerkungen.

a) An Caroline von Beulwitz, den 27. 11. 1788. Jonas II. 163.

b) Ueber eine Bekanntschaft mit Hutcheson finde ich nichts bezeugt. — Auffällig erscheint mir eine Stelle bei Hutcheson: Er schreibt, um die Allgemeinheit des moralischen Gefühls darzutun: „Hätten wir einen freyen Umgang mit Räubern, die ein moralisches in dergleichen und ebenmässigen Verteilung ihrer Beute und in der Treue gegeneinander beweisen: so würden wir finden, daß sie ihre eigene, erhabene moralische Begriffe von ihrer Partei haben, die sie vor edelmütig, tapfer, treu, ja ehrlich halten, und daß diejenigen, die wir ehrlich und arbeitsam nennen von ihnen für schlechte, eigennützige, bäurische, schwelgerische Leute gehalten werden, bei denen dieses Vergnügen übel angewendet sei, das sie deswegen auch zu besserem Gebrauch verteilen: tapfere Leute zu ernähren, die zum Unterhalte des Lebens eben ein so gutes Recht als diejenigen haben, die ihre geschworenen Feinde sind." (S. 223) — Und weiter: „Vielleicht liebten niemals einige Menschen das Laster lange mit ruhigem Gemüte, ohne die irrige Vorstellung vom moralischen Guten, solange sie auf die barbarischen und unmenschlichen Folgen ihrer Handlungen unachtsam sein können. — (S. 224.)" Es soll nicht behauptet werden, daß diese Sätze die Quelle der Räubermotive bilden. Einigermaßen auffällig ist aber doch, wie hier nicht nur die Auffassung der Räuberbande, als einer Republik mit eigenen Gesetzen von Moral erscheint, sondern daß auch in der zweiten der angeführten Stellen, eine genaue Formulierung der von Schiller verlangten Wirkung seines ersten Helden gegeben ist. — Schiller selbst allerdings gibt in der Selbstrecension (II. 360) Plutarch und Cervantes als Quellen an. — Trotzdem verblüfft die starke Uebereinstimmung. — Mehr als Vermutungen sind indessen kaum zulässig. Hat Schiller die Stelle vielleicht indirekt, im Unterricht

oder sonstwie erfahren? — Wer das eigentümliche Spiel der dichterischen Phantasie kennt, wird immerhin irgendeine Verbindung für nicht ganz ausgeschlossen halten.

c) Wie Schiller selbst sein Verhältnis zu fremder Philosophie in der Jugend auffaßt, zeigt die oft zitierte Stelle aus dem Brief an Körner vom 15. April 1788: „Ich habe immer nur das aus philosophischen Schriften (den wenigen die ich las) gewonnen, was sich dichterisch fühlen und behandeln läßt."

d) Vgl. Sulzer, I. 112.

e) Aehnlich äußert sich Schiller in der Widmung des Fiesco (III. 6): Die Pläne der Vorsehung breiten sich durch das ganze Weltsystem in Vergangenheit und Zukunft. So sieht der Mensch nur das freischwebende Factum. Der Dichter kann durch die größere Enge seine Welt in einen verständlichen Zusammenhang bringen. Man spürt den Einfluß des Hamburger Dramaturgisten, der auch zu Beginn ausdrücklich genannt wird (vgl. Dramaturgie 32. Stück).

f) Otto Lempp versucht in seinem Buch „Das Problem der Theodizee in der Philosophie und Literatur des 18. Jahrhunderts bis auf Kant und Schiller," Leipzig 1910 (S. 359 ff.) nachzuweisen, daß in den drei ersten Jugenddramen Schillers die sittliche Welt am Ende siegt. Gleichzeitig behauptet er indes: „Diese Kraft des sittlichen Geistes, die Schiller in der Komposition dieser Tragödie an den Tag legte, kam freilich in seinen theoretischen Anschauungen noch nicht zum Ausdruck." Mir erscheint im Gegensatz dazu das Sittliche in Schillers Dramen gerade aus der Theorie hervorzugehen (vgl. den Abschnitt: Der moralische Zweck und das Werk). Schiller hat offenbar unter Theodizee nicht nur eine Rechtfertigung Gottes wegen des Physischen, sondern auch wegen des moralischen Uebels verstanden. Er findet dies im endgültigen Sieg des abstrakt Sittlichen. Am klarsten sprechen dies die Worte in der zweiten Vorrede der Räuber aus: „Das Laster nimmt den Ausgang der seiner würdig ist, die Tugend geht siegend davon." Aber auch die übrigen Aeußerungen Schillers bewegen sich in dieser Richtung, wie sich aus der Darstellung wohl von selbst ergibt. Die Dramen in ihrer absichtsvollen Komposition entsprechen der Theorie vollkommen. Allerdings kaum dem eigentlichen Erlebnis.

g) Duschs Prolog in der Dramaturgie VI. Stück.

h) Sulzer, I. 333.

i) Lessing: „Wären wir eine Nation, so hätten wir auch ein Theater.“ Dramaturgie, 101. Stück. Daß Schiller diesen Satz umkehrt, und die Bühne zur Schaffung der Nation verwendet wissen will, ist beachtenswert.

k) Vgl. etwa: Gödecke I. 101, Zeile 1 und ff. mit I. 142, Z. 24. ff.

l) Man soll Aeußerungen eines Dichters aus seiner Frühzeit nicht möglichst auf Späteres deuten wollen Aber es kann doch wohl an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht werden, wie vorbereitet ein Gemüt auf Kants Aesthetik sein mußte, das schon früh gewohnt war, das Aesthetische als ein Mittleres zu betrachten. Eine Disposition die Schiller fähig machte, die Gedanken Kants sich lebendig zu erwerben, verrät dieser Versuch.

m) Garve: „Man mag Tugend erklären wie man will, so gehört ein gewisser Grad von Aufklärung des Kopfes dazu. (In den Anm. zu Ferguson. S. 385).

n) Schiller nähert sich hier und im Folgenden Lessingscher Terminologie. Doch ist unverkennbar, daß ihm die Erhabenheit bedeutsamer erscheint, als jenes Mittel von Gut und Böse.

o) Die Darstellung mußte sich im Vorhergehenden auf die Bemerkungen zu den Räubern und zu Fiesko beschränken, da über Kabale und Liebe keine verwendbaren Aeußerungen vorliegen. Schillers Meinung über den Helden in letzterem Stück könnte also nur ästhetisierend aus dem Werke selbst gewonnen werden.

p) Vgl. Erich Schmidts Einleitung zu Kabale und Liebe in der Cottaschen Jubiläumsausgabe, Bd. III. XXXV und ff., ferner die Biographien von Weltrich und Minor.

q) Vgl. auch die Briefe: An Reinwald vom 24. März 1783 (Jonas I. 109) vom 5. Mai 1784 (Jonas I. 184) an C. von Schiller vom Neujahr 1784 (Jonas I. 167).

Nachweise.

Einleitung.

Die Zitate aus Schiller sind nach der kritischen Ausgabe von Karl Gödecke, 1877 und ff., die Briefe nach der Jonas'schen Sammlung.

1) Shaftesbury: Die Moralisten, herausgeg. von Dr. Karl Wollf. Jena 1911. S. 36.
2) 103, 104. 3) 19. 4) 19, 20. 5) 153. 6) 12. 7) 66, 67. 8) 36.
9) Menzer, Kants Lehre von der Entwicklung in Natur und Geschichte. Berlin 1911. S. 33.
10) Untersuchung unserer Begriffe von Schönheit und Tugend 1762. Uebersetzt von Johann Heinrich Merk. S. 187.
11) 189—190. 12) 191. 13) 233—234. 14) 202. 15) 154. 16) 319.
17) Adam Fergusons Grundsätze der Moralphilosophie 1772. S. 83 und 136.
18) 102. 19) 142. 20) 101. 21) 139. 22) 301.
23) Caroline von Wolzogen: Schillers Leben 1830. I. 27.
24) Brief vom 9. Dezember 1782, Jonas I. 45.
25) aimer c'est être porté à prendre du plaisir dans la perfection, bien, ou bonheur de l'objet aimé et l'amour de bienveillance qui est le sentiment qu'on a pour celui, qui par son plaisir ou bonheur nous en donne — car s'il ne rejaillissait pas sur nous en quelque façon nous ne pourrions pas nous y intéresser puisqu'il est impossible quoiqu'on dise d'être détaché du bien propre. Nouveaux Essais. — Erdmann. 247.
26) Moses Mendelssohn, Gesammelte Schriften. II. 149.
27) An Reinwald, 14. April 1783. Jonas I. 113.
28) Philosophische Briefe, IV. 48.
29) Ueber Tugend und Güte, I. 67.

30) Philosophische Briefe, IV. 46.
31) Die Freundschaft, I. 285.
32) An Reinwald, 14. April 1783. Jonas I. 113.
33) Die Freundschaft, I. 287.
34) Philosophische Biefe, IV. 49.
35) Philosophische Briefe, IV. 46.
36) Ph. Br. Abschnitt Aufopferung. 37) Ph. Br. IV. 47.
38) Folgen der Tugend, I. 100. 39) Ph. Br. IV. 40, 41.
40) Ph. Br. IV. 51.

Die tragische Theorie.

1. Kapitel.

41) An Reinwald, 9. Dezember 1782. Jonas I. 85.
42) Lessing's Dramaturgie 83. Stück.
43) Philosoph der Physiologie I. 83. 44) Ph. Br. IV. 42.
45) I. Vorrede der Räuber II. 5 46) Ph. Br. IV. 46.
47) Sulzers Theorie I. 195. II. 694, 1146.
48) Theorie II. 574. 49) Theorie II. 1040. 50) Theorie II. 1024.
51) Theorie II. 613.
52) Theorie II. 1172, vermischte Schriften I. 153.
53) Theorie II. 1172 und an vielen anderen Stellen.
54) Theorie I. 133. 55) Theorie I. 22. 56) Theorie II, 614, 1021.
57) Theorie II. 1168. 58) II. Vorrede der Räuber II. 13.
59) II. 336. 60) II. 273. 61) II. 340 ff. 62) II. 341.
63) II. 348. 64) Erinnerung an das Publikum III. 350.
65) III. 350, 351. 66) Theorie I. 404. 67) Theorie I. 165.
68) III. 509 ff. 69) II. 348. 70) III. 516. 71) III. 517.
72) III. 517. 73) III. 521. 74) III. 522.
75) Dramaturgie 101.—104. Stück.
76) III. 522. 77) III. 524. 78) II. 523.
79) Theorie I. 340, 341. 80) Theorie II. 1268. 81) III. 523.
82) Weimar 1894. S. 34. 83) Der Antikensaal zu Mannheim.
84) Schillers Leben II. 287. 85) Ph. Br. III. 44.
86) An Reinwald vom 14. April 1783, Jonas I. 114, 115.

2. Kapitel.

87) II. 8. 88) II. 9. 89) II. 372. 90) II. 364.
91) Vom 12. Dezember 1781, Jonas I. 48.
92) Ueber das gegenwärtige teutsche Theater II. 345.
93) Dramaturgie 70. Stück. 94) II. 344. 95) 96) 97) ebendaselbst.
98) Dramaturgie 70. Stück.
99) Mendelssohn gesammelte Schriften. I. 246.
100) Theorie II. 809. 101) Dramaturgie 7. 23. 79. 89. 91. Stück.

102) Erinnerungen an das Publikum III. 350. 103) Theorie I. 66.
104) Dramaturgie 32. Stück. 105) Selbstrecension der Räuber II. 361.
106) An Dalberg vom 6. August 1781. Jonas I. 41.
107) Selbstrecension der Räuber II. 359.
108) I. Vorrede der Räuber II. 4.
109) II. Vorrede der Räuber II. 8.
110) II. Vorrede, II. 11.
111) An Dalberg vom 3. November 1781. Jonas I. 20.
112) II. 364. 113) II. 370, 371. 114) Dramaturgie 86. Stück.
115) Selbstrecension II. 359. 116) II. 371. 117) II. 365.
118) Widmung des Fiesco. III. 6. 119) Theorie I. 341.
120) ebendaselbst. 121) Selbstrecension II. 358.
122) II. Vorrede der Räuber II. 11. 123) Selbstrecension II. 359.
124) II. 358. 125) II. 358. 126) II. 358.
127) Güte und Tugend I. 65, Zeile 12 und ff. 128) III. 519.
129) II. Vorrede der Räuber II. 10. 130) 4. Akt 12. Auftritt.

3. Kapitel.

131) II. Vorrede II. 12.
132) Erinnerungen an das Publikum III. 351.
133) An Dahlberg vom 6. Aug. 1781, Jonas I. 19.
134) ebendaselbst. 135) II. 343. 136) II 347. Anmerkung.
137) III. 533. 138) III. 591.

Der moralische Zweck und das Werk.

139) II. Vorrede II. 10.
140) 4. Akt 5. Szene. 141) ebendaselbst.
142) Schillers Jugend und Wanderjahre in Selbstbekenntnissen 1891. S. 167. 143) Vom 14. April 1783, Jonas I. 112.
144) Vom 24. August 1784, Jonas I. 208.
145) An H. von Wolzogen vom 7. Juni 1784, Jonas I. 190.
146) Am 5. Mai 1784, Jonas I. 184.
147) An Streicher vom 8. Dezember 1782, Jonas I. 82.
148) Ende Juni ? 1784, Jonas I. 198.
149) Philosophische Briefe IV. 48.

Lebenslauf.

Ich bin der Sohn des Nadelfabrikanten Bernhard Kuckhoff und seiner Frau Wilhelmine geb. Kann. Geboren am 30. August 1887 zu Aachen, dem dauernden Wohnsitz meiner Eltern, besuchte ich von meinem 6. Jahre ab die Vorschule des dortigen Kaiser-Karls-Gymnasiums, dann das Gymnasium selbst, welches ich Ostern 1906 mit dem Reifezeugnis verließ. Nach kaum nennenswerten juristischen Studien an der Universität Freiburg im Breisgau wandte ich mich noch im ersten Semester germanistischen Studien zu, die ich in Verbindung mit anderen philologischen Fächern an den Universitäten München, Heidelberg und Berlin weiter betrieb, ohne eigentlich recht befriedigt zu sein. Doch schulde ich meinen akademischen Lehrern in diesen Jahren manche Erkenntlichkeit.

Indes erst Herr Professor Dr. Menzer in Halle half mir, zu einer Disziplin ein persönliches Verhältnis zu gewinnen: es war die Philosophie. Ich betrachte es als liebe Pflicht, meinem verehrten Lehrer, abgesehen von allen Einzelwirkungen, die er auf mich ausgeübt hat, gerade für diesen allgemeinen Einfluß, an dieser Stelle meinen großen Dank auszusprechen.

Die vorliegende Arbeit geht auf seine Anregung zurück.

Adam Kuckhoff.